MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07203 423 4
MT
90
N34
1909

Musikästhetische Betrachtungen

Von Dr. Otto Neitzel und Ludwig Riemann

Erläuterungen des Inhalts klassischer und moderner Kompositionen des Phonola- und Dea-Künstlerrollen-Repertoirs

Dritte Auflage

Preis M. 2.50

Herausgegeben von der Ludwig Hupfeld A.-G., Leipzig
Kommissionsverlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

Alle Rechte, auch die der Übersetzung, vorbehalten.

Musikästhetische Betrachtungen

Von Dr. Otto Neitzel und Ludwig Riemann

Erläuterungen des Inhalts klassischer und moderner Kompositionen des Phonola- und Dea-Künstlerrollen-Repertoirs

Herausgegeben von der Ludwig Hupfeld A.-G., Leipzig

Kommissionsverlag Breitkopf & Härtel, Leipzig

e 101

LIBRARY
MAY 17 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

PUBLISHED, MARCH 11TH 1909
PRIVILEGE OF COPYRIGHT IN THE UNITED STATES RESERVED UNDER THE ACT APPROVED MARCH 3, 1905, BY LUDWIG HUPFELD A.-G., LEIPZIG

MT
90
N34
1909

ALLE RECHTE, AUCH DIE DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN

ALEXANDER ALABIEFF

(1787—1851)

Le Rossignol. Paraphrase von Franz Liszt.

Originalspiel von Prof. Xaver Scharwenka.

Alabieff schrieb eine Musik zu vielen Liederspielen, die zu ihrer Zeit großen Beifall fanden. Von der reichen Zahl von Liedern sind heute noch einige populär, darunter das Lied von der „Nachtigall", das F. Liszt zu einer entzückenden Paraphrase umgearbeitet hat. Er weiß der schwermütigen russischen Mollweise durch seine geistreiche Art einen hellen Charakter zu verleihen. Das singet und klinget, das perlet und trillert, ein Nachtigallensang in klavieristischer Koloratur! Wer wäre wohl dazu mehr imstande gewesen als Liszt, der größte melodische Klavierklangvertreter, der je gelebt! Nach einem kleinen Lento a capriccio setzt die zarte Melodie ein, und geht in ein brillantes Vivacissimo-Stakkato über, in welchem das markierte Thema zuweilen auftaucht und schließlich in schwelgenden Kadenzen und Doppeltrillern endet. R—

EUGEN D'ALBERT

(geb. 1864)

Scherzo op. 16. No. 2 Fis dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Wenn auch in seiner Hauptbedeutung Pianist, und als solcher einer der Ersten, so hat d'Albert doch auch als Komponist großen Stiles manches von bleibendem Werte für sein Lieblingsinstrument geschaffen. Das vorliegende Scherzo, ohne besondere bedeutende Gedankentiefe, zeichnet sich durch gefällige Form und natürlichen Ton aus. In liebenswürdiger Anmut erscheint auf leichten Flügeln, wie ein Märchen, eine Elfengestalt, läßt sich nieder und trippelt, wie neugierig suchend umher. In zierlichem Kreise umspielt sie ihr Reich und treibt allerlei Kurzweil. Eine von Sechzehnteln getragene schaukelnde Bewegung trägt ein harmloses, geträllertes Liedchen, das nach beendeter Strophe sich in Moll widerspiegelt. Aber — pp — schon wiederholen sich die ruhelosen Läufe, die, im Flüsterton anwachsend, zu Kraftentfaltung das vorige Lied wieder aufnehmen und in einen triumphierenden Siegessang — Eintritt in Fis dur — übergehen. Beinahe in Form einer Ekstase scheint es sich plötzlich auf sich selbst besinnen zu wollen, denn es nimmt in ruhigerer Form das Anfangsthema wieder auf — p —, recht geschmackvoll und verbreitet. Im Fis dur-Satz gelangt das ursprüngliche Stimmungsbild wieder zum Durchbruch. Der Schluß entfaltet noch neue Reize. In duftige Äolsharfenklänge getaucht, entweichen die zarten Fantasiegebilde des ansprechenden Scherzos in die höheren Sphären des Lichts. R—

CONRAD ANSORGE

(geb. 1862)

Sonate op. 1. Adagio (Hauptsatz).

Originalspiel vom Komponisten.

Ansorge zählt zu den allerersten Klaviergrößen der Jetztzeit. Breithaupt nennt ihn einen Meister im Ausspinnen weicher, träumerischer Fäden. Er sucht sein Ziel in völliger Abkehr von allem Äußerlichen und Virtuosenhaften, in der stillen Einsamkeit seiner, nur der Kunst ergebenen Seele. Fehlt ihm auch der sinnliche Reiz und die glänzende Bravour, so dringt seine geistige Wesenheit, besonders in diesem Adagio, doch immer zum Tiefsten vor und gibt uns des höchsten Ausdrucks letzte Möglichkeit. Dem starren Ernst, der durch das Werk zieht, mag mancher sich nicht hingeben, denn die meisten Menschen lieben Sonne und Wärme. Aber gibt es nicht in jedes Menschen Brust Zeiten der Selbstqual, des Schmerzes, die des Trostes aus Menschenmund nicht teilhaftig werden wollen, weil das schwache Wort nicht ausreicht? Hier setzt die Musik Ansorges ein, hier werden einsame Menschen einen wahren Tröster finden.

R—

Traumbilder für Klavier op. 8. No. 2 und 4.

Originalspiel vom Komponisten.

In No. 2 begegnen wir einer einfachen, süßen Liedweise, die ohne harmonisches Gehaben ihren Weg geht. Ansorge verleugnet hier seine düstere Art und schlägt einen freundlichen, wohltuenden Ton an. Eine kleine Erinnerung sonniger Art. No. 4. „Zwischen Sommer und Herbst" liest Ansorge ein Gedicht von Cäsar Flaischlen. Es inspiriert ihn zu einer zweistimmigen Weise „mit der Einfachheit eines Volksliedes vorzutragen". Fremde, aus der Tonart schlagende nackte Dreiklänge gemahnen an ernste Gedanken, an die trübe Alltäglichkeit, aber es zieht ihn immer wieder hinauf zu sonniger Höhe, wo schließlich das Liedchen im Pianissimo den letzten Atem aushaucht.

R—

ANTON ARENSKY

(1861—1906)

Six Esquisses pour piano op. 42.

No. 4 Près de la mer Ges dur allegro moderato.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

Dies Stück bildet ein regelrechtes Duett, mit der männlichen Singstimme im Tenor, während die weibliche aus dem Wellengekräusel der rechten Hand in zartem Reflex heraustönt. Und dies Duett, das am Meeresstrande, auf dem ins Meer hinauslaufenden Pier oder in der Segelbarke angestimmt wird, erzählt uns von einem Liebesglück, das zwar nicht unbewölkt ist (man bemerke die kurze Ausweichung des Tenors nach b moll), welchem in dem kurzen stumpfpochenden Mittelsatz sogar Gefahren und Hindernisse drohen, das aber so völlig die Gegenwart und die beiden Gegenwärtigen beherrscht, daß jede Trübung vor dem wieder eintretenden Duettgesang sogleich schwindet.

Auch diese kleine Miniatur zeigt uns den frühverstorbenen russischen Komponisten in bester Schaffenslaune. Seiner Stimmungstiefe fehlen nicht Melodienreiz und Eleganz.

N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

DANIEL AUBER
(1782—1871)

Die Stumme von Portici. Tarantella di bravura von Franz Liszt.

Originalspiel von Emerich Stefaniai.

Wie auf vielen Gebieten die Eigenart Liszts die Kompositionstechnik bereicherte, so auch im besonderen in der Form der Variation. Liszts bekannte Hinneigung zum Romanismus sucht seine Stoffe mit Vorliebe in Gestaltungsformen südlicher Glut; waren diese ja auch besonders geeignet, die glänzende Klaviertechnik zu entfalten, wie sie dem Meister, wie kaum einem zweiten in nahezu schrankenloser Weise zu Gebote stand. Daher mußte eine Tarantella, deren Ursprungsidee aus dem phantastischen Glauben erwuchs: ein Biß der giftigen Tarantelspinne erwecke den Drang, in schnell wirbelndem Tanze sich zu drehen bis zur äußersten Erschöpfung, die Phantasie eines Liszt besonders anregen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es leicht zu verstehen, wenn Liszt aus der Unterlage der Tarantella in der „Stummen von Portici" ein besonders ihn anregendes Tongemälde suchte und schuf. Die im schnellsten Tempo gedachte

INTRODUZIONE zeigt uns etwa eine Person, die, schon ihres Gleichgewichtes beraubt, dem Verhängnis verfallen ist. Synkopenartig den Baß nachschlagend, hastet sie 8 Schritte vorwärts, um im 6. Takte, nach Fassung ringend, einzuhalten, ein langer tiefer Atemzug, den die Fermate versinnbildlicht — dann wiederholt sich das Bild. Nur leidenschaftlicher, länger, hastender. Eilend dahinjagende Oktavenläufe malen das verzweiflungsvolle Fliehen des Entsetzens, aber es gibt kein Entrinnen. Das Tarantelgift hat seine erste Wirkung getan, die nun in das Stadium des Verzücktseins im Banne der Tarantella übergeht. Und so sehen wir, beginnend im

VIVACESATZ mit unserem geistigen Auge den Tarantellatanz leibhaftig erstehen, kurz nur unterbrochen von den lebhaften Erregungen im $^2/_4$ Takt, aus denen wie brillantes Feuerwerk in verschiedener Beleuchtungsform die Variationenkunst Liszts ihre üppigen Blüten treibt. Als Neuerscheinung tritt später mit Eintritt des

MENO ALLEGRO in E dur das bekannte Marschmotiv aus der „Stummen" hervor und wird gleichfalls in den Kreis der Lisztschen Betrachtung und Variabilität gezogen. Im

PIU PRESTO treten die Wirkungen des Tarantelgiftes von neuem auf. Die Zuckungen des Opfers werden immer wilder, bis es schließlich unter den infernalischen Klängen des Marsches zusammenbricht. R—

JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685—1750)

Bourrée (Gavotte) aus der zweiten Geigensonate.

Klavierübertragung von Camille Saint-Saëns.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

ALLEGRO, h moll $^2/_2$. Bourrée ist ein aus der Auvergne stammender altfranzösischer Tanz im $^4/_4$-Takt mit einem Viertel-Auftakt. Von der Gavotte (wie Saint-Saëns dies Stück ursprünglich bezeichnet hat) unterscheidet sich die Bourrée durch schärfere Ausprägung der vier Viertel, welche in der Gavotte fast immer zu zwei Halben verwischt werden, sowie dadurch, daß der Gavotte in der Regel ein neuer Teil beigefügt ist, die sogenannte Musette, die meist in der

Paralleltonart steht, wobei während der ganzen Dauer nach Art der Savoyardenleier der Grundton beständig mittönt.

Dies auch als Geigenstück sehr beliebte, natürlich dann auf die vier Saiten des Instruments beschränkte Stück hat Saint-Saëns zu einem glänzenden Klavierstück umgewandelt.

Es sind äußerst markige Rhythmen, die Altmeister Bach hier dem Tanz zugrunde legt, und statt der heute in Tänzen üblichen Lebenslust ist es ein etwas feierlicher Ernst, der den Stimmungsuntergrund bildet. Dieser Ernst entrunzelt sich (im Übergange zu D dur) zu einer auch des Zartgefühls nicht entbehrenden Grazie, um dann unaufhaltsam in kleinen Steigerungen wieder dem alten Ernst zuzutreiben, der seinen Gipfel erreicht, sobald in der Tiefe das tiefe Fis dröhnt. Zum Schluß wird der feierliche Ernst des Anfangs noch einmal bekräftigt. N—

Französische Suite Gdur. No. 5 Gavotte und Gigue.

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

Die Suitenform, wie wir sie hier sehen, bedeutet eine „Folge" (daher der Name Suite) von Tanzstücken, die unter der Herrschaft einer und derselben Tonart stehen, ihren Charakter aber in wandelnden Formen verändern. So sehen wir in dieser Suite sämtliche Formen in G dur gestellt. Der 1. Satz — Allemande — bezieht sich, seinen Gedanken nach, auf eine frühere deutsche Reigenform, die jedoch von Bach ebensowenig zu Tanzzwecken geschrieben ist, wie etwa ein Chopinscher Walzer als Tanzwalzer gelten kann. Der 2. Satz — Courante — ist ein Gegenstück zur Allemande, da sie als alter französischer Tanz gilt. Die ursprüngliche Couranteform, die mit rhythmischen Verschiebungen rechnet, ist nicht beibehalten, sondern erweitert, variiert. Den 3. Satz — Sarabande — kennen wir als spanische Tanzform, mit vollem Takte beginnend, langsames, breites Tempo, vielfache Verzierungen und rhythmische Eigenart — eine Note den 3fachen Zeitwert der unmittelbar folgenden Note. — Die — GAVOTTE — wiederum ist französischen Ursprunges und steht regelmäßig im alla breve-Takt, oft, wie auch hier mit 2gliedrigem Auftakt. Auch die altfranzösische — BOURRÉE — hat in der Regel einen Auftakt. Ihr Charakter ist äußerst lebhaft. Die — LOURE —, aus der Normandie stammend, zeigt ihren eigentümlichen Charakter durch die Bildung des kurzen Motivs, deren Noten im Zeitwert sich gegen die vorigen jeweilig verdreifachen. Im vorliegenden Beispiel folgt, wie wir sehen, dem Achtel ein Viertel, diesem eine Note von 3 Viertel. Die GIGUE ist eine lebhafte Tanzart, ursprünglich in England beheimatet und etwa 1650 nach Frankreich und Deutschland übertragen. Sie steht im Tripeltakt ($^3/_8$, $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$ oder wie hier $^{12}/_{16}$). Wie die vorhergehenden Formen erscheint auch die Gigue in polyphoner Schreibweise. R—

Orgelfantasie und Fuge gmoll. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

Eine der großartigsten Eingebungen Bachs. Die Fantasie steht an tiefer Empfindung und an einer für die damalige Zeit unerhörten Kühnheit der Tonfolgen und Modulationen auf gleicher Stufe mit der chromatischen Fantasie, die nur vielgestaltiger, romantisch ausgesponnener, persönlicher ist. Das romantische Empfinden erscheint hier gleichsam zu eherner Unerschütterlichkeit erstarkt, was dort persönlich ist, scheint hier zum allgemeinen Menschheitsempfinden verallgemeinert.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

FANTASIE. GRAVE, g moll $^4/_4$. Ein erhabener Unmut, kraus und eigenwillig dabei, verkündigt sich in diesen schier unerschöpflichen Tonfolgen, die dann sich zur gesetzten Klage durchringen, gleichsam „ebben", worauf der Unmut sich mehr abgerissen, rezitativisch äußert. Unaufhörlich (man beachte die langsamen chromatischen Schritte im Baß mit den herben Vorhaltsnoten in der Höhe) bricht der erste Unmut wieder hervor, scheint wohl einmal zu verschwinden, um langsam in Harmonien riesengewaltig mit den Abwärts-Tonleiterschritten des Basses anzuwachsen und herb, düster, schneidend auszutönen.

FUGA. ALLEGRO, g moll $^4/_4$. Der Unmut wird durch die künstlerische Form, durch seine Ausgestaltung zum Spiel, überwunden: das Kunstwerk selbst tritt in den Vordergrund, und die Grundstimmung, aus der es geflossen, wird zur Begleiterscheinung. Etwas Tändelei regt sich sogar in diesem Hauptthema, das in vierstimmiger Verarbeitung auftritt. In dem B dur-Satz sowie später in dem markigen Auftreten des Themas in F dur, bricht sogar eine frohe Laune durch, um freilich dem neu ausbrechenden, wiewohl durch lange Zwischensätze verflüchtigten Unmut zu weichen. Noch ein Lichtblick (in Es dur) und immer fester setzt sich die erste Färbung fest, die schließlich den Baß durchstampft. Daß Bach selbst der Fuge ein Gran Humor beimengte, zeigt seine Zuschrift zu dieser letzten Stelle, die ursprünglich dem Pedal zuerteilt ist: „hier kriegen die Beine was zu strampeln". Die ganze Fuge ist ein Kunstwerk von monumentaler Wucht und Größe. N—

MILI BALAKIREW

(geb. 1837)

Islamey. Fantaisie orientale.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Diese östliche Klavierfantasie „in islamitischer Art" des verdienstlichen russischen Tonsetzers und musikalischen Pädagogen war früher wegen ihrer horrenden Schwierigkeit mehr berüchtigt als berühmt. „Er spielt den Islamey", war ein Ehrentitel für den betreffenden Pianisten, den man mit ehrfürchtigem Schaudern betrachtete. Heute, in der Zeit des hoch entwickelten Klavierdrills, ist das Islamey in den Konservationsprüfungen und Konzerten heimisch geworden: es handelt sich nur noch um den Rekord der Schnelligkeit, mit der unsre Tastenstürmer das Stück herunterrasen.

ALLEGRO AGITATO, Des dur $^{12}/_{16}$. Der ruhelos ekstatische Tanz der Orientalen mit seinem Aufgebot von begleitenden Gitarren, Zymbeln, Handtrommeln empfängt uns im Anfang. Zwei kurze Motive werden kunstvoll abgewandelt und erschöpft. Pause. Eine beruhigende Gesangsmelodie, aber immer noch im erregten Rhythmus des Anfangs, unterbricht kurze Zeit den Wirbeltanz, der aber gleich darauf wieder anhebt und sich, immer auf Grund der beiden knappen Tanzmotive, austobt.

TRANQUILLO. Eine kurze Überleitung, und es erscheint:

ANDANTINO ESPRESSIVO, D dur $^6/_8$. Die zirkassische Schöne, zuerst allein, dann mit ihren Gefährtinnen. Das wilde Treiben hat ein Ende, und alles beugt sich ihrer bezwingenden Anmut. Unerschöpflich ist sie in der Kunst, den Reiz ihrer Glieder, bald allein, bald mit ihren Mitschwestern, zur Schau zu stellen.

TEMPO PRIMO B dur. Es entbrennt (auf Grund der beiden Anfangsmotive) ein Ringkampf um die Schöne, aus dem die Umworbene (Des dur, Orgelpunkt auf As) immer leuchtender hervorstrahlt. Wie wenn sie den entfesselten Trieben ein Halt geboten hätte, beruhigt sich das

erste Treiben, um nun stufenweise wieder anzuwachsen, diesmal zu einer triumphierenden Huldigung vor der Holden,

ALLEGRO VIVO, Des dur $^2/_4$ (nach Art des russischen Trepak), deren Lied zu einem russischen Nationaltanz umrhythmisiert und zur allgemeinen Orgie gesteigert wird.

Das Stück bildet gleichzeitig eine glänzende Etüde im sogenannten Martellatospiel. N—

RODERICH BASS

(geb. 1873)

Märchentraum op. 18 und Danse gracieuse op. 11.

Originalspiel vom Komponisten.

Der Komponist, dessen so sehr musikalischer Name dennoch der neuesten Auflage von Riemanns sonst allwissendem Musiklexikon (1905) ein Geheimnis ist, tritt uns in diesen beiden Stücken als ein angenehmes Talent entgegen.

ANDANTE SOSTENUTO, F dur $^3/_4$. Ein süßes Träumen, wie wenn im Abenddämmer geschmeidige Mädchenfinger über die Harfensaiten gleiten, weht durch das ganze Stück. Die Schrecken der Phantasie sind völlig ausgeschaltet und wagen sich nicht einmal in den zwei plötzlichen Forte-Takten vor dem Schluß hervor. Den herben Gegensatz zu der Milde der Grundstimmung bildet ein kurzer d moll-Zwischensatz. Sanftes Zögern und Abbrechen am Schluß, die zärtliche Weichheit des Ganzen kennzeichnen das Stückchen als ein geträumtes Liebesidyll.

ALLEGRO CON BRIO, B dur $^2/_4$. Der „graziöse Tanz" ist eine Gavotte in modernem Stil mit einem zierlich hüpfenden, öfters von einem kräftigen Gegentakt (auf das 2. Achtel) durchhämmerten Hauptsatz und einem markigen Trio (Mittelsatz) in Es dur. Das Ganze ist von munterem Frohsinn erfüllt. Beide Stücke bilden reizvolle und feine Salonstücke, die der klavierspielenden Welt empfohlen seien. N—

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770—1827)

Adelaide op. 46 B dur. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Ferruccio Busoni.

Beethovens Lied Adelaide bildet einen Markstein in der Entwicklung des deutschen Liedes, für welchen Mozarts Veilchen gleichsam schon den Unterbau geschaffen hatte. Das Klavier wird zum treuen Freund der Singstimme erhoben, der alles mitempfindet, was sie sagen will, ja der in den Vorspielen, den Mittel- und Schlußsätzen da einspringt, wo die Stimme verstummt. Es ergibt sich aus diesem Verhältnis der Klavierbegleitung zur Singstimme eine Beredsamkeit und Kraft des poetischen Ausdrucks, wie sie vorher nicht erreicht worden war und wie sie dann durch den deutschen Liedersänger par excellence Franz Schubert zur Vollendung entwickelt worden ist.

In poetischer Hinsicht ist die Adelaide dadurch bemerkenswert, daß Matthisson, der Verfasser des Gedichts, hier den ganzen Zauber erschließt, der dem Menschen, wenn er nur Beobachtungssinn und ein fühlsames Herz hat, aus der Natur entgegenströmt. Dem spazierengehenden und sinnenden Dichter wird jedes Blatt, jeder Lufthauch zu einer Verherrlichung seiner geliebten Adelaide.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Wieviel ursprüngliche Musik in der Vertonung des Gedichts durch Beethoven steckt, zeigt die Klavierübertragung, die den Text kaum vermissen läßt und die durch Liszts geniale Zutaten aus dem Liede ein vollständiges, höchst wirksames Klavierstück geschaffen hat. Doch seien hier die Verse zu Hülfe genommen, um dem Zuhörer ein möglichst anschauliches und eindrucksvolles Abbild des Kunstwerks zu gewähren.

LARGHETTO. B dur $^4/_4$. „Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten,
mild vom lieblichen Zauberlicht umflossen,
das durch wankende Blütenzweige zittert,
Adelaide!
In der spiegelnden Flut, im Schnee der Alpen,
in des sinkenden Tages Goldgewölke,
im Gefilde der Sterne strahlt dein Bildnis,
Adelaide!"

Natürlich muß man an Beethovens Musik nicht den Maßstab moderner Kleincharakteristik anlegen. Über einer schlichten Harfenbegleitung erklingt eine süßschmachtende Weise, die der Wehmutswonne des einsamen Wanderers entströmt.

„Abendlüftchen im zarten Laube flüstern,
Silberglöckchen des Mais im Grase säuseln,
Wellen rauschen und Nachtigallen flöten:
Adelaide."

Hier erst, mit dem Eintritt des Des dur, wird der Tonsatz intim und lauschig, sowie, im weiteren Verlauf, verlangend leidenschaftlich. Das Flöten der Nachtigallen erfährt eine kleine musikalische Ausdeutung, während sonst eine ebenmäßige Gesamtcharakterisierung beibehalten wird.

An dieser Stelle setzt nun der Klavierbearbeiter mit einer großen Kadenz ein, worin er die schon berührte, von Beethoven vorgezeichnete schmachtende Leidenschaftlichkeit zu einem glühenden Ausbruch des Verlangens steigert (unter Verwendung des „Nachtigallengeflötes", des Anfangs des Liedes, sowie, als Ausdruck eines stürmischen Verlangens, der Anfangstakte des nächsten Satzes).

ALLEGRO, B dur $^4/_4$. „Einst, o Wunder, entblüht auf meinem Grabe,
eine Blume der Asche meines Herzens;
deutlich schimmert auf jedem Purpurblättchen:
Adelaide!"

Hier erst trägt der Komponist der leidenschaftlichern Färbung der Worte durch ein lebhaftes Tempo Rechnung. Die Erwähnung des Grabes gibt nur in der Mitte Anlaß zu kurzer Verdüsterung des Tonsatzes. Die Singstimme wächst an Leidenschaftlichkeit, ein Umstand, den der Bearbeiter gern aufgriff und ausnutzte. Noch einmal, nachdem der Sänger den Namen der Geliebten mit allem Nachdruck in Wald und Feld gerufen, haucht es ihm vom Munde: Adelaide. N—

Andante in F dur.

Originalspiel von Alfred Grünfeld.

Dies Andante sollte ursprünglich den Mittelsatz der großen „Waldstein"-Sonate (op. 53) bilden. Doch wuchs das Finale dieser Sonate so über die ursprünglichen Dimensionen hinaus und erweiterte sich so sehr zu einem großartigen Stimmungsbilde, daß unter der Einschiebung eines so langen Andantes die Anlage des ganzen Werkes gelitten hätte. Beethoven begnügte sich daher mit dem kurzen improvisierenden Zwischensatz, der sich jetzt in der Sonate befindet, und ließ

dies Andante getrennt erscheinen. Es eroberte so schnell die weiten Kreise der Musikfreunde, daß der Verleger es bald mit dem Zusatz „favori" schmücken konnte, der heute noch überall Kurs hat.

ANDANTE GRAZIOSO, F dur $^3/_8$. Als Grundstimmung des ganzen Andantes kann man etwa die Wonne der Beschaulichkeit bezeichnen. Nach kräftiger Betätigung (im ersten Satz der genannten Sonate) r a s t e t der Mensch, froh über das Errungene, zuversichtlich ausblickend in die Zukunft. Man möge ihn in eine schöne Naturumgebung versetzen, und zu seinen eigenst persönlichen Empfindungen gesellt sich die Freude an der Natur und die Lust, ihre Rätsel zu ergründen.

Ein innig schlichter Gesang (Hauptmelodie) gibt seinem beschaulichen Behagen Ausdruck. In der Nebenphrase verstärkt sich dies Behagen zu einem Streben nach vertieftem Ausdruck: immer beredter erklingt die gleiche Tonfolge (G E F), verblaßt sodann. Über einem tief summenden Ton (Des) erklingen sanfte Harmonien. Die Ehrfurcht vor dem Unbegreiflichen und Unergründlichen spricht aus dieser wundersamen, mehrmals mit überraschender Wirkung wiederkehrenden „atemversetzenden" Stelle.

Mit fast mathematischer Konsequenz und doch stets musikalisch so schön und tief, daß die Linien der Form nie sichtbar werden, führt der Komponist den ersten Grundgedanken fort, indem er ihm eine zierlichere, geschmeidigere Gestaltung gibt, indem er die erste Stimmungstiefe mit dem Klangreiz virtuosen Tongetändels bereichert. (Es mag daran erinnert werden, daß Beethoven seinem Gönner, dem Grafen Waldstein, in der Sonate, zu der dies Andante ursprünglich gehörte, zeigen wollte, was er gelernt habe, was für ein „tüchtiger Kerl" er geworden sei. Die ganze Sonate, dies Andante nicht ausgeschlossen, ist so virtuos gehalten, daß es ein Klavierkonzert ohne Orchester bildet).

Wir hatten bis jetzt Hauptmelodie, Nebenphrase mit der „Des"-Stelle als Knotenpunkt. Bereichert kehrt jetzt die Melodie wieder, indem sich mit ihr im Baß eine Sechzehntel-Gegenmelodie (ganz für Violoncell gedacht) verbindet. An dieser Flüssigwerdung der zuerst feierlich langsamen Hauptmelodie durch die Ausgestaltung der Begleitung in Sechzehnteln nimmt nun auch die Nebenphrase mit der „Des"-Stelle teil.

Ein Mittelsatz folgt, neu und überraschend wie die „Episode" in der Rondoform oder wie das Trio im Menuett oder Scherzo. Es lacht dahinein wie ein Stück tiefblauen Himmels in eine sonst von feinem Nebeldunst überzogene Landschaft, leicht, lose, schalkhaft, doch naiv. Auch dem Rhythmus wohnt eine auffrischende Wirkung bei. Nach zwei Takten der Wehmut darüber, daß dies anmutige Spiel schon zu Ende sei, ertönt wiederum die Hauptmelodie, mit der Begleitungsfigur in noch verdoppelter Bewegung, also in 32teln (ebenfalls für Cello gedacht). Diese rege Bewegung beherrscht nun auch die mit lockeren Oktavengängen der rechten Hand einsetzende Schlußbildung, die die Grundstimmung in immer neuer, unerschöpflich scheinenden Weise ganz in Beethovens Weise austönen läßt. Als sich der Tonsatz beruhigt und tiefste und höchste Noten in seltsam erhabener Klangmischung, wie ferne Innengeräusche der Natur, ersterben, wendet sich so einfach wie kühn der Tonsatz von F nach Ges. Ein Zipfel vom Schleier der Maja ward gelüftet. Nicht mehr! Herrlich ist der Mensch, doch sterblich. N—

7 Bagatellen op. 33. No. 1 Esdur. Andante grazioso, quasi allegretto.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Wie in den kleinen Rondos, so liebte Beethoven auch in den Bagatellen, deren er nicht weniger als 24 geschrieben hat, die Rückkehr zur Schlichtheit, zur Tonkunst als l'art pour faire plaisir.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Es ist bezeichnend, daß an seinem Lebensabend er wieder auf diese Jugendfreuden, in opus 119 und 126, zurückkam. Er wählte bescheiden den Titel Bagatellen, was nicht hindert, daß verschiedene unter ihnen, wie die in h moll, opus 126 No. IV, sich seinen machtvollsten Eingebungen an die Seite stellen.

ANDANTE GRAZIOSO, QUASI ALLEGRETTO, Es dur $^6/_8$. Diese Bagatelle, die erste unter den 24, bildet freilich nur einen Augenblick der Rast von größern und umfassendern Aufgaben. Sie ist augenscheinlich frisch hingeschrieben, eine festgehaltene Improvisation, deren Beethoven bekanntlich Meister war. Frohgemut trällert der Komponist ein Liedlein in leichten Verzierungen dahin, jagt auch einmal irgend einer an sich unbedeutenden Tonfolge länger nach, als er es in ernsten Werken tun würde: er hat das Spielen mit Tönen noch nicht verlernt.

Dann wird's ihm wohl ein wenig ernst zumute (es moll) und feste Akzente drängen sich auch hier ein, ein Kennzeichen des scharf geschnittenen Beethovenschen Petschafts. Nicht lange, da hängt er wieder seinem frohen Singen nach, und unter Trällern und Jubilieren geht die Bagatelle zu Ende.

N—

Bagatelle op. 33. No. 3 F dur. Allegretto.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Es ist begreiflich, wenn ein großer Geist wie Beethoven sich gelegentlich des Kompositionstriebes großer bedeutsamer Werke entäußert und kleine Gelegenheitskompositionen schafft, die aus Freundlichkeit gegen seine Umgebung, oder aus eigener Lust an kleinen Genrestückchen entstanden sind. Wie die sämtlichen sieben Bagatellen, ist auch die dritte trotz der einfachen Struktur mit sorgfältiger Satztechnik fertiggestellt. Nach Mozartscher Art fließt das freundliche Allegretto in F dur dahin, der wiegende $^6/_8$-Takt wird den Spieler versuchen, das Stück in steigendem Tempo zu nehmen. Aber selbst dann wird die Wirkung nicht abgeschwächt.

R—

Bagatelle op. 126. No. 4 h moll Presto.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Beethoven schuf eine ganze Reihe kleiner Klavierstücke dieser Art, gleichsam um von den Anstrengungen der zu gleicher Zeit komponierten Missa Solemnis auszuruhen. Mit Gewißheit ist aber auch wohl der Grund anzunehmen, daß er sich durch solche Stücke in den weiteren Kreisen des Publikums bekannt machen wollte, wozu sich bekanntlich jeder Komponist mehr oder minder bequemen muß. Die vorliegende Bagatelle ragt mit den anderen als bessere Genrestückchen hervor. Beethoven muß nach meinem Gefühl durch ein Jahrmarktsgewühl zu diesem Klavierstück veranlaßt worden sein. Ein Bärentanz bildet den Anfang, und kehrt, unterbrochen von Jubelgeschrei der Volksmenge, immer wieder. Eine junge Seiltänzerin tanzt, mit Begleitung dünner Akkorde, vor der Schaubude ihre kurze Polka. Behaglich tritt ein Dudelsackpfeifer auf und piept seine abgebrochene Weise zu einem langdauernden Grundbasse. Beethoven geht sinnend durch den Volkstrubel, hört das charakteristische Getön und — bringt es zu Papier.

R—

Deutsche Tänze. No. 1 C dur Allegro moderato.

Bearbeitet von Isidor Seiß.

Originalspiel von Gustav Lazarus.

Daß Beethoven sich auch der Bearbeitung deutscher Tänze annahm, beweist seine Sympathie für Volksleben und Volkstreiben, die man ihm gewöhnlich abspricht. Der einfache Klaviersatz

mag wohl zugunsten des damaligen Verlegers gewählt worden sein. Jedenfalls hat J. Seiß, der bekannte, verstorbene Kölner Konservatoriumsprofessor, die Tänze in elegantere konzertale Gewänder gekleidet, wie gleich diese vorliegende Nummer beweist.

ENERGICO. Wir hören aus der Ferne die schwerfällige Kirchweihmusik im Festzelt ihre Vorbereitung treffen. — ben marcato —. Mit dicken Tönen setzten Posaune und Kontrabaß die Melodie ein, die sehr bald von den Violinen wiederholt wird — sempre f —. Unter stetem Wechsel der führenden Stimmen erklingen Rhythmus — f — und Weise immer aufgeregter und reißen die tanzenden Paare bis zum Schlusse mit fort. R—

Deutsche Tänze. No. 3 C dur Allegro risoluto.

Bearbeitet von Isidor Seiß.

Originalspiel von Gustav Lazarus.

Auch hier beschäftigt uns zuerst eine längere Einleitung — con fuoco —, die nur wohl dazu dienen soll, uns auf etwas Besonderes vorzubereiten. Dem ist auch in der Tat so: — piu lento e molto grazioso — ein Solopaar, die zierliche Dorfschöne mit dem krausköpfigen jungen Burschen führen einen Sondertanz auf, den ein entzückender, prickelnd rhythmisierter Ländler begleitet. Während sie pausen, antworten zunächst die schwerfälligen Bauernburschen — f con brio — dann die anderen Dorfmädel — p tranquillo —. Nach einem allgemeinen Rundtanz — f — löst sich die Solotänzerin los — leggier — und beginnt unter Assistenz ihres Burschen — dolce — graziöse Fantasiebewegungen — dimin. — die schließlich in den ursprünglichen Tanz wieder übergehen — a tempo —. Die ganze Gesellschaft fällt — ff con brio — mit Feuer in den allbeliebten Ländler ein, um dann — f dim. — den alten Leutchen auch einmal ein Tänzchen — poco piu lento — zu gönnen. Sehr bald aber ist die Tanzfläche wieder frei und mit neuem Eifer stürzen sie sich alle wieder in den Tanzwirbel hinein, bis mit übermütiger Bravour das Ende naht. R—

Ecossaisen.

Bearbeitung und Originalspiel von Prof. Dr. Carl Reinecke.

VIVACE, Es dur $^2/_4$. Diese Ecossaisen sind kurze Tanzstücke im lebhaften Polkarhythmus, bei denen ein Teil stets wiederkehrt; eine Art Kontretanz mit regelmäßiger Schlußfigur. Diese, die zuerst im 17. Takt erscheint, wird von nicht weniger als sechs andern Teilen umschlossen, und nur am Schluß kehren noch einige der vorausgegangenen Teile als Reminiszenz wieder.

Das Ganze ist wirkliche Tanzmusik von gefällig liebenswürdigem Charakter, bei denen die ernsten Furchen des Beethovenschen Genius durch Anmut und behagliche Lebensfreude hinweggelächelt werden. Man denkt unwillkürlich an des Meisters frühe Wiener Zeit zu Ende des 18. Jahrhunderts, als er von seiner Taubheit noch nichts ahnte, als er der verwöhnte Liebling der aristokratischen Wiener Salons war und sich Diener und Reitpferd hielt.

Das erwähnte Hauptthema schreitet die Stufen der Tonleiter (taktweise) rüstig vergnüglich empor. Von den sechs andern Teilen ist der erste etwa als Aufruf zum Tanz zu verstehen; der zweite atmet geschmeidigen weiblichen Liebreiz, der dritte schlichte Lebenslust, während der vierte beschaulich, der fünfte rüstig gehalten ist und der sechste wiederum der holden Weiblichkeit gewidmet ist. Das Ganze ist eine anspruchslos freundliche Gabe, die uns den Meister einmal in tanzfreudiger Stimmung zeigt. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Für Elise. Albumblatt für Klavier.

Originalspiel von Artur Schnabel.

POCO MOTO, a moll, $^3/_8$. Diese Elise, für die Beethoven am 27. April 1810 dies Albumblatt verfaßt hat, muß ein höchst anziehendes Geschöpfchen gewesen sein, mit einem tiefblickenden Rätselauge und einem ernsten Zug um den zartgeschnittenen Mund. Sie muß auch eine hübsche Stimme gehabt und gern gesungen haben (Seitensatz F dur), auch dem Mutwillen nicht ganz abhold gewesen sein (die Passagen gleich darauf in C dur). Aber im ganzen ist doch die Melancholie ihre Lieblingsstimmung, fällt doch der Komponist immer wieder in sie zurück. Welch düstres geheimnisvolles Pochen vernehmen wir da vom Basse her. Und oben, die langsamen Akkorde mit der klagenden Phrase? Wie, auch Tränen? Das Spitzentüchlein her, um sie zu verwischen (die „huschende" Triolenpassage!). Und dann wieder die erste Melancholie! Ja, ja, Elise ist nun einmal so. N—

Polonaise op. 89 C dur.

Originalspiel von Frederic Lamond.

ALLA POLACCA, VIVACE, C dur $^3/_4$. Die Polonaise, die wahrscheinlich den Defiliercouren des polnischen Adels vor dem König von Polen ihr Entstehen verdankt, war auch in der Zeit, die noch nicht im Zeichen des Verkehrs stand, schnell in alle Lande gedrungen. Die Polonaisen Friedemann Bachs, des begabten aber charakterschwachen Sohnes des alten Joh. Seb., seien in Erinnerung gebracht.

Wenn Beethoven ebenfalls dem Zuge der Zeit folgte und eine Polonaise schrieb, so schwebte ihm dabei nichts weniger vor, als eine Tanzpoesie, wie sie später Chopin schuf: er wollte ein Tonstück schreiben, das schlecht und recht sich zum wirklichen Tanz eignete; in der Wiederkehr des ersten Themas fehlt sogar die Fermate für die Verbeugung nicht — oder er wollte zum mindesten dem Dilettanten, der ihm bei der Abmessung der technischen Schwierigkeit und hinsichtlich der Leichtfaßlichkeit des Stücks augenscheinlich vorgeschwebt hat, ein dankbares gefälliges Stück im Polonaisenzeitmaß schreiben.

Nach einer improvisierenden Einleitung ertönt die eigentliche Polonaisenmelodie froh, anmutsvoll, geschmeidig. Sie umrahmt einen Teil, der mehr in Akkorden gehalten ist und stellt so den immer wiederkehrenden Hauptteil des Stücks dar. Es folgt nunmehr ein Seitensatz von regsamerer Bewegung, in der Mitte etwas „stirnrunzelnd", doch schnell in den ersten Ton zurückfallend. Sodann schließt sich der Hauptteil — etwa wie eine immer wiederkehrende Tanzfigur — an.

Nunmehr (c moll) tritt der Ernst in sein Recht, aber nur für kurze Zeit. Ein Gesang, schön wie ein klassisch geschnittenes Frauenprofil, tritt an seine Stelle, kommt aber ebenfalls über den ersten Ansatz nicht heraus: die Polonaise, diesmal in A dur, erklingt wieder. Es ist, als ob die grundlegende Tanzfigur sich an einer ganz entfernten Stelle des Saales abspielte. Drum heißt es zurück. Aber die Rückkehr erfolgt nicht ganz leicht, und es geht nicht ohne einigen Sturm und Drang (in der akzent- und halbtonreichen Überleitung) ab. Der erste Frohsinn bricht sich mit dem Hauptthema wiederum Bahn.

Die Tanzenden haben sich, bevor sie auseinandergehen, noch so allerhand zu sagen. Darum greift die lange Schlußbildung bald diesen, bald jenen musikalischen Gedanken auf: bald geht es geschäftig, bald sogar ein wenig mürrisch, doch im ganzen aufgeräumt und immer höchst red-

selig her, und dann und wann taucht auch ein bischen Thema auf, um an die Hauptsache, den eigentlichen Tanz, zu erinnern. Kurz vor dem Ende sogar ein kleines Verschnaufen und kräftig schmettern die Schlußakkorde zum endgültigen Beschluß. N—

Rondo op. 51 No. 1 C dur Moderato e gracioso.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Ein sinniges, wohlklingendes Werk, im Mozartschen Geiste gehalten und daher klar und einfach in der Struktur. Beethoven entäußert sich hier fast ganz seiner eigenen leidenschaftlichen Natur, so daß der Beethovenbiograph Lenz dieses Opus sogar als fragwürdig ignoriert. Man gewinnt den Eindruck, als ob Beethoven diese Komposition gelegentlich einer feinsinnigen, aristokratischen Dame zum Geschenk gemacht hat. Darum die langatmende, von Fiorituren durchbrochene Melodie, der sehnsüchtige Ton, der durch den ersten Teil des Werkes geht. Der Mittelsatz in Moll markiert in scharfen Rhythmen das Aufbäumen gegen die weiche Stimmung, einen Schmerzensruf gegen die unbefriedigte Sehnsucht. Erst die mehrmalige Wiederkehr der Hauptmelodie (darum Rondo!) beruhigt in sanfter Bewegung das aufgeregte Gemüt und führt das zierliche Werk zu einem wohlgefälligen Abschluß. R—

Rondo Op. 51. No. 2 G dur.

Originalspiel von Teresa Carreño.

Wenn dies Rondo, gleich dem vorangehenden desselben Opus auch mehr ein Gelegenheitsstück bildet, als daß es des Schöpfers innerstem Betätigungsdrange entsprossen wäre, so ist die bei aller Schlichtheit erlesene Schönheit der Erfindung wie die meistervolle Arbeit dennoch nicht zu verkennen. Zum Vergleich sei beispielsweise das Finale-Rondo der Es dur-Sonate opus 7 herbeigezogen. Dort steht Beethoven trotz alles Reizes der Erfindung und trotz vieler neuer Effekte, die er auf dem Klavier zu entdecken weiß, doch noch merklich im Banne Clementis. In diesem weit einfacheren Rondo verleugnet keine Note den gereiften Meister, der, auch wenn er sich's bequem macht und sich zur Erholung und einer verehrlichen Gönnerin zur Huldgung ein Stücklein schreibt (das Stück ist der Gräfin Henriette von Lichnowski gewidmet), dochimmer seiner ausgeprägten Eigenart treu bleibt.

ANDANTE CANTABILE E GRAZIOSO, G dur $^2/_4$. In bezug auf seinen Inhalt bedeutet das Stück ein bewußtes Zurücktauchen in die Epoche, in der die Musik noch dem reinen Vergnügen galt, in der sie vorwiegend heitere Stimmungen anschlug, in der sie alles, was sie zu sagen hatte, mit Eleganz und äußerer Glätte umkleidete, also in die Zeit des überwundenen aber unvergessenen Rokoko.

Das zarte sorglose Singen des Hauptthemas ist alle Augenblicke mit einer geschmeidigen Passage verbrämt, nicht so sehr, um den tiefen Frieden einer reinen und schönen Seele, der sich hier äußert, zu beeinträchtigen. Die Entwicklung, die Verarbeitung der Motivteile, ihre Verwendung bald im Diskant, bald im Baß, während in der entgegengesetzten Stimme artige Gegenmelodien erklingen, verraten Wohlerzogenheit und dabei doch auch stets einen geläuterten Geschmack. Mehr ins Zierliche wird die Hauptstimmung im Übergangsthema übergeführt, und sogar zärtlich wird sie im Seitenthema, das, geschmeidig umschrieben, wiederholt wird.

Getreu der Rondoform kehrt, nach einer Überleitung, der Hauptteil wieder. Wenn man diesen mit dem Herrn Gemahl, den Seitenteil mit der Frau des Hauses vergleichen will, so fehlt dem Rondo bekanntlich nie der fremde Besuch, ein Freund des Hauses jedenfalls, da er mit dem Paar durch Anschauungen und Empfindungen nahe verknüpft ist. Das stets angewandte Formenschema pflegt sodann das folgende zu sein:

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Mann — Frau, Mann — Hausfreund, Mann — Frau, Mann.

Die Hausfreund-Episode vertritt hier ein ganz neuer Teil, ein Intermezzo.

ALLEGRETTO, E dur $^6/_8$. Sollte der Hausfreund diesmal etwa weiblichen Geschlechtes sein? Deutet diese naive Freundlichkeit und diese zuvorkommende Geschwätzigkeit nicht ein wenig auf die Auskramerin der Stadtneuigkeiten?

TEMPO PRIMO. Ein wenig beeinflußt von dem Zwischenfall setzen die Gatten ihren Herzensaustausch fort — die Dame, wie üblich, nicht in der Dominantentonart (der Quint), sondern hübsch folgsam in der Haupttonart des Mannes. Das Schlußwort gebührt, wie rechtens, dem Hausherrn. Das Rondo bildet unter Teresa Carreños Glanzstücken eins der einschmeichelndsten.

N—

Rondo a Capriccio: Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice op. 129.

Originalspiel von Eugen d'Albert.

„ „ Leopold Godowsky.

Beethoven hatte eines Tages zwischen 1810 und 1827 einen Groschen verloren. Man weiß, daß er wegen der Anzahl der Kaffeebohnen, die er zu seinem Kaffee bestimmte, mit seinen Haushälterinnen oft in Streit geriet, und so brachte ihn auch der Groschen nicht wenig in Harnisch.

ALLEGRO VIVACE. Das Hauptthema, das häufig wiederkehrt, spiegelt die unvertilgbare Hoffnungsfreude des Suchenden wider.

Ein erstes Durchsuchen (e moll) führt zu nichts, ein zweites (g moll), mühsamer, intensiver, hat keinen bessern Erfolg. Die Vorschläge in dem wiederkehrenden Hauptthema deuten auf eine leise beginnende Verstimmung.

Triumph! (E dur.) Ich hab' ihn, da gleißt er am Boden!

O weh, es war nur ein Staniolplättchen, das bei der Öffnung einer Flasche Wein (Sendung seines Freundes Wegeler in Bonn) zu Boden gefallen war.

Sein Suchen wird hastig, emsig (Hauptthema mit Begleitung von Sechzehnteln). Beide Hände vergraben sich in die Kommode mit der Wäsche, in den Kleiderschrank.

Aha! (As dur, pp.) In der Tiefe der Tasche eines Beinkleides fühlt er einen runden harten Gegenstand. Wie dumm! Die Tasche hatte ein Loch: bei einem Junggesellen nicht zu verwundern, und das Ding ist wer weiß wohin geflogen. Er rumort gewaltig in den Abgründen des Kleiderschranks umher, fördert endlich auch den Flüchtling zutage: bitterste Enttäuschung, es ist ein Hosenknopf. Er sucht auf dem Schreibtisch, hübsch behutsam; Notenköpfe trocknen nicht so schnell und die Tinte ist noch naß! Nichts!

Da packt ihn der hellodernde Beethovensche Zorn, er rückt die Möbel kreuz und quer, stülpt Papier- und Holzkorb um, sieht hinter dem Ofen nach, sein Zimmer gleicht einem Trödelladen, einem Trümmerhaufen. . . . . .

Ein Gedanke blitzt durch sein Gehirn! Ein Groschen ist nicht die Welt! Er holt sein großes buntes Taschentuch hervor, wischt sich den perlenden Schweiß von der Stirn und bringt die überstandenen seelischen Erlebnisse hübsch fein aufs Notenpapier. Das ist die wahrhafte Geschichte von Beethovens Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice. N—

Sonate op. 10. No. 3 Ddur Largo e mesto.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus
„ „ Edouard Risler.

Während in den andern Sonatensätzen der ersten Periode der Meister sich noch gern an seine Vorgänger Haydn, Mozart, Clementi anlehnt, tritt er uns in den Adagios fast von der ersten Sonate an, jedenfalls schon in der zweiten, dritten, vierten als der gewaltige Tondichter entgegen, zu dem er immer mehr erwuchs, der nicht Töne ersann, sondern, wie er selbst zu sagen liebte, in Tönen dichtete, der fast nie ohne zwingenden Grund, ohne den Drang eines ihn ergreifenden gewaltigen Eindrucks schuf. Sein leidenschaftliches Herz fand in der Welt, die ihn umgab und die er wie ein Einsamer durchschritt, fand in den Eindrücken der Natur, die er so schwärmerisch liebte, in den Werken der großen Dichter eine unerschöpfliche Reihe von Anlässen, die er seinen geliebten Tönen zugrunde legen konnte. Läßt bei ihm die Form nie einen schönen architektonischen Aufbau vermissen, so ist der Gehalt seiner Stücke stets aus innerstem Empfinden geboren, stets von Leidenschaft durchtränkt. Grade die Adagios sind die frühesten Beweise seines künstlerischen Lebensprogramms, das er unbeirrt bis an sein Ende durchgeführt und entwickelt hat.

LARGO E MESTO. Junges Leid! könnte man dies Stück betiteln. Ein schwermütiges, dumpfes Grollen löst sich auf in eine deklamatorische Klage, die einen Anlauf zur Aufhellung nimmt, doch durch herbe Akzente (Nebenthema) wieder in die Grundstimmung eines dumpfen Schmerzes zurückgebannt wird, der wiederum sich in eine Klage (Abschluß des Nebenthemas) ergießt.

Mittelsatz. Eine kleine Episode tröstenden Zuspruchs stirbt sofort vor den wieder auftauchenden herben Akzenten dahin, auf welche nunmehr ein Neues, eine Kette von abgerissenen Seufzern antwortet, die allmählich stocken, verstummen, um in das erste dumpfe Grollen zurückzusinken. Wieder regt sich ein Trostesschimmer und wieder erlischt er wie zuvor.

Schlußbildung. Das schmerzliche Grollen behauptet seine Herrschaft, kein Versuch zur Tröstung hindert mehr weder sein leises Summen noch seine harten Akzente, ihm antwortet nur das abgerissene Seufzen, das wir schon einmal vernommen, und das in einem matten Stöhnen endet.

Man darf das Stück getrost als eine Vorahnung des Leids, das Beethoven später überkam, und das er schon hier in die Gegensätze des leidenden Menschen und des starren Verhängnisses zerlegt, bezeichnen. N—

Sonate pathétique op. 13 c moll.

II. Satz. Adagio cantabile.

Originalspiel von Conrad Ansorge.

As dur $^2/_4$. Wenn man der ganzen Sonate die Bezeichnung „Junges Leid" beigeben und dieses Leid auf eine kleine Herzensgeschichte des Meisters beziehen will, so könnte man den zweiten Satz etwa mit Liebesruh betiteln: er schildert die Seligkeit, die er entweder genossen hat oder die er, wie im Scherzo der sog. Mondscheinsonate, erträumt.

Den Gesang, mit welchem das Adagio anhebt, kennzeichnet Weihe und Seligkeit, jenseits von Sturm und Drang, und mit dem Gesang verkettet sich eine teilnehmende Baßstimme, die sich

mit ihn zum Zwiegesange eint. Nach der Wiederholung in der oberen Lage nimmt die Oberstimme allein die Führung. Ihrem weiblichen Charakter gemäß ist sie graziös, einschmeichelnd. In neuer Seligkeit verbinden sich (wie im Anfang) beide Stimmen.

Die Hindernisse! Sie klagt, er beschwichtigt: mit hartem Widerstande wollen wir, was hart uns trennt, bekämpfen. Sie schöpft Hoffnung, und beiden entquillt jetzt, regsamer, quellender als vorhin (über der Triolenbegleitung mit abgestoßener dritter Note) der erste Gesang der Liebesruh. Ein Seufzen, ein süßes Stammeln: vergessen ist die schlimme Welt, sind die bösen Menschen.

N—

Sonate op. 26 As dur.

1. Teil: Andante con variazione, Variationen I—V und Scherzo.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Das bedeutsame Werk bringt durch seine Variationen reizvolle Abwechslung und erfüllt uns mit Bewunderung über die Vielseitigkeit des Beethovenschen Geistes. Das Thema klingt ernst und lieblich und muß Beethoven selbst sehr gefallen haben, denn er wünschte sich von einem befreundeten Dichter einen Text dazu, der aber nicht zur Ausführung kam. Den Schriftsteller Rochlitz haben die Variationen sogar zu einer Novelle veranlaßt, denn er sagt mit Recht: „Das ist das Wunderbare in der Musik, daß jeder, der nur beim Vortrag ausdrucksvoller Instrumentalmusik an irgend etwas denken will, gerade an das denken kann, was ihm zunächst am Herzen liegt." In der ersten Variation hört man einen Zwiegesang, wie von mehreren Instrumenten ausgeführt: den sonoren Klang des Cellos, die schmelzende Weise der Klarinette und die lieblichen Figuren der Flöte. In der zweiten Variation nimmt der Baß die Melodie auf in rhythmisch scharfer Begleitung des Diskants, der sich zeitweilig auch an der Melodie beteiligt. Trotz der anscheinenden Begleitungshärten klingt sie weich und voll. Schwermütig und trübe bewegt sich die dritte Variation fort bis zum Ende dumpf nachhallend. Die Stimmung wird in den folgenden Variationen wieder freundlicher. Das Thema erfährt neue Gestaltung, umrankt von Beethovens großer harmonischer Kunst, bis sich die Kräfte allmählich erschöpfen, der Rest der Coda teils nur in reinen Akkorden fortlebt, teils in kleinen, ruhigen Anspielungen auf das Vergangene sich ergeht, und endlich in einfachen Figuren ausklingt, um dann einem neuen frischen Satze, dem Scherzo, Platz zu machen. Kokett und in leichtfüßigen Rhythmen zieht es an uns vorbei, begleitet von einem selbstzufriedenen, satt klingenden Ton. Es wird dem Spieler Freude machen, die Vielseitigkeit der Variationen mit Hülfe der Phonola zu verwirklichen. Auch den kleinsten Nüancen gibt sie nach.

R—

Sonate op. 26 As dur.

2. Teil: Marcia funèbre und Allegro.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Marcia Funèbre „sulla morte d'un Eroe" wie Beethoven schreibt, „auf den Tod eines Helden"! In allen Orchesterformen finden wir diesen Trauermarsch bei Beerdigungen von Mitgliedern der Kriegervereine und ähnlichen Gelegenheiten profaniert. Man hat viel über die Entstehungsursache dieses Trauermarsches geschrieben. Marx, der berühmte Beethovenbiograph, schreibt mit Recht: „Mag jene Sage, daß des Komponisten Paers Trauermarsch auf den Tod des Achilles Beethoven zu seiner Komposition veranlaßt habe, begründet sein oder nicht, jedenfalls ist es ein Held, der hier bestattet werden soll. Damit ist die schleppende Bewegung unvereinbar, in der fast

ausnahmslos der Marsch gespielt wird. Es sind ja nicht alte Weiber, oder wacklige Bourgeois, die der Leiche folgen! Man hat sich das Heer, das Heer in Waffen zu denken, die benarbten Krieger mit zornbleichem Antlitz, die der Gefallene so oft zum Siege geführt und zum Ruhme. Hiernach ist die Bewegung ungefähr auf Allegro moderato zu setzen. Und es kommt dabei gar nicht in Betracht, ob dies das Maß für wirkliche Soldatenmärsche ist; denn nicht ein solcher, sondern ein i d e a l e r Marsch liegt vor, Teil eines freien, an kein äußeres Gesetz gebundenen Kunstwerkes. Im Trio meint man das Geroll der Trauertrommeln und den scharfen Einschrei der Bläser zu vernehmen." Wie ein Kampf klingt der letzte Satz, der in fortwährender Aufregung in Läufen und Oktaven dahinrast, um schließlich, ohne Schlichtung des Streites auf tiefem, düsterem Tone zu enden.

R—

Mondschein-Sonate op. 27 No. 2 cis moll.

I. Satz Adagio sostenuto.

Originalspiel von Harold Bauer.

Dieses unter dem nicht authentischen Namen „Mondschein"-Sonate erschienene Werk erfreut sich unter dem breiten Publikum einer großen Beliebtheit. Mit Recht, denn es singt von Liebesweh und Liebeslust! Beethoven widmete die Sonate der Gräfin Guicciadi, die er mit der ganzen Kraft seines Herzens liebte. Aber sehr bald mußte er erkennen, daß sie niemals die Seinige werden konnte. Tief erschüttert hören wir seinen Schmerz, seine Entsagung in Tönen ausleben. Unter Begleitung von harfenartigen Triolen erhebt sich eine melodische Phrase, die sich von Zeit zu Zeit wie der leuchtende, milde Schimmer des Mondes hinter dunklen, langsam daherziehenden Wolken verbirgt. Ein erhabener Trauergesang ergreift unser Inneres und versetzt uns in eine schwermütige Stimmung. Aus sämtlichen Beethovenschen Klavierwerken ragt dieses Adagio als das schönste und hehrste von allen hervor.

R—

Mondschein-Sonate op. 27 No. 2 cis moll.

II. und III. Satz Allegretto und Presto agitato.

Originalspiel von Harold Bauer.

Während Beethoven seine Gedanken im ersten Satz in schattenhaft nächtliche Konturen taucht, nimmt im

ALLEGRETTOSATZ die Stimmung den Charakter des Beruhigten an. Im Trio, ein kurzes Aufbäumen gegen das widrige Geschick, erblicken wir das Bild der Auflehnung menschlichen Willens gegen die höhere Schicksalsmacht. Aber was ist Menschenwille gegen die Beschlüsse des Fatums! Dem 8taktigen Sätzchen mit seinen kräftigen Schlägen folgt der Ausdruck des Verzagens. In einem gedämpften Seufzer scheint die Seele sich hinabzusenken in düsterste Stimmung.

PRESTO AGITATO. Da bricht die Verzweiflung aus, die Seele ringt nach Befreiung. Des Helden unwürdig ist Klagen und Wimmern. Bis ins innerste Herz verwundet, ziemt sich hier kein lyrischer Erguß. Nach andern Tönen greift die Leidenschaft, und in wildem Schmerz strömt aus innerstem Herzen in emporstrebenden

AKKORDBRECHUNGEN hinauf zum Himmel eine verzweifelnde Anklage des ans Erdenschicksal geketteten Prometheus. Er möchte mit Gewalt seine Fesseln zerbrechen. Doch vergeblich das Bemühen. Der erste Teil ist beendet, dem Wiedererwachen der ursprünglichen Gefühle leidenschaftlicher Verzweiflung muß die Wiederholung des Satzes folgen. Am Ende des-

selben wird die Stimmung nur trotziger, der bisherigen Klage — moll — folgt das Gefühl der Erstarkung — dur —, doch nur von kurzer Dauer, denn — cantabile — in Wiederholung des Nebenmotivs aus dem 1. Satz ist die Stimmung gedrückt und verliert sich gar unter der thematischen Verarbeitung des Anfangsmotives. Gegen den

SCHLUSS hin ein zweitaktiger aufstrebender chromatischer Lauf, ein Aufsteigenwollen zum Licht, aber der

TRILLER zeigt die enge Grenze des Willens, das Bild des nicht über sich selbst Erhebenkönnens, und also erfolgt der Sturz in die Tiefe. Das zweitaktige

ADAGIO läßt alle Gefühle ersterben, ein letztes Aufflackern der Gefühle, wie Todeszuckungen. Mit einem Anlauf molto agitato entrinnt der Held allem Erdenleid, er stürzt sich hinab, dahin, von wo es kein Entrinnen mehr gibt — kein Zurück! R—

Waldstein-Sonate op. 53 C dur.

I. Teil: Allegro con brio.

Originalspiel von Eugen d'Albert.

Ein Bravourstück im höheren geistigen Sinne. Die reine Lust am Spiel der Töne, wie wir sie hier zum Ausdruck bringen, würde bei Komponisten geringeren Schlages sofort in den Ton der Salonmusik umschlagen. Wo Beethoven seinen Geist hineintaucht, ist alles echte, tiefe Musik. Das Spiel dieser großen Sonate, auf der Phonola vorgetragen, verschafft uns eine Zeit ungetrübten Genusses. Überraschende Modulationswendungen passen sich trotz ihrer wilden Figuren der Stimmung des Ganzen an. Ein feuervolles Spiel der tief erregten Tonwelt. Die Sonate ist Beethovens Förderer, dem Grafen Waldstein gewidmet. Obgleich wir wohl von Beethoven annehmen müssen, daß er seine Werke dediziert, weil er sie geschaffen, liegt hier doch anscheinend der Fall vor, daß er geschaffen, um zu dedizieren, denn die brillanten Passagen, das leichte Tonspiel behagten dem Geschmack des Grafen Waldstein, dem Beethoven gern einen Gefallen erwies. Selbst wenn die geniale Führung d'Alberts nicht vorläge, wäre der 1. Teil doch mit nicht zu großer Schwierigkeit auszuführen, da der brillierende Stil von der Phonola sehr gut ausgeführt werden kann. Da der Melodienfluß mehr in dem Tongewoge verborgen liegt, können die dynamischen Zeichen leicht durch gleichwertige Behandlung der beiden Abschwächungshebel bedient werden. Man nehme besonders die tiefen Lagen halbstark und übertreibe das Tempo nicht. R—

Waldstein-Sonate op. 53 C dur.

II. Teil: Adagio — Rondo Prestissimo.

Originalspiel von Eugen d'Albert.

Ursprünglich lag zwischen dem 1. Satz und dem Finale ein großes Adagio. Um die Sonate nicht zu lang zu gestalten, gab Beethoven auf den Rat seiner Freunde das Adagio allein heraus und komponierte das kleine vorliegende Adagio als Einleitung des großen Rondo später hinzu. Nach Ansicht seiner Verehrer gehört das große Rondo zu den glänzendsten Klavierkompositionen, die jemals geschrieben wurden. Ein äußerst freundliches Thema in C dur eröffnet den Zug, das in feuriger und leicht bewegter Art die verschiedensten Gestalten annimmt. Die abweichenden Modulationsarten beweisen von neuem Beethovens Ausdruckskraft. Immer neue Genieblitze tauchen in dem Tongewoge auf. Höchste Freiheit des Künstlers, aber auch höchste Vernünftigkeit in der Form und Logik. Äußerste Lebendigkeit und Wärme durchfluten das ganze Rondo bis zum

Ende. Mit steigendem Entzücken vernehmen wir mit Hilfe unseres Zauberinstrumentes die wunderbare technische Entfaltung, die geradezu glanzvolle Wiedergabe, wie sie der Laie im persönlichen Spiel niemals zu bewältigen vermag. R—

Sonate für das Hammerklavier op. 106 No. 39 B dur.

Allegro — Scherzo.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Der Ausdruck „Hammerklavier" sollte lediglich eine deutsche Bezeichnung für das von einem Hammermechanismus bediente moderne Klavier im Gegensatz zu dem mit Tangenten oder Federkielen versehenen Clavicembalo oder Clavichord sein.

Die Sonate op. 106 ist die riesenhafteste unter Beethovens Sonaten. Sie ging wohl aus des Meisters Sehnsucht hervor, endlich die Periode der Unfruchtbarkeit des Schaffens, die ihn 1814 bis 1817 befallen hatte, zu überwinden und der musikalischen Welt ein Werk zu schenken, das die Sonatenform inhaltlich wie formal völlig überflügeln sollte. Wir hätten hierin eine neunte Sinfonie für Klavier zu begrüßen. Insofern aber (wie nachher gezeigt werden soll) diese Sonate dem geheimsten Innenleben des Meisters entflossen ist und eine ganz persönliche Seelenbeichte darstellt, insofern er also selbst der Held dieser Sonatendichtung ist, bildet diese Sonate auch eine Art Eroica oder Heldenleben.

I. ALLEGRO, B dur $^2/_2$. Entschlossenheit und Zartgefühl sind die zwei Seelen, die in des Helden Brust leben: sie werden durchdas Hauptmotiv der ersten (männlichen) Satzgruppe widergespiegelt. In der Übergangspassage (G dur) scheint zarter Jubel über die soeben bewährte Kraft und Frische hervorzubrechen. Dieser Jubel wird in dem Hauptmotiv der zweiten (weiblichen) Satzgruppe abgemäßigt zu einem vertrauensvollen Behagen, welches wiederum gedämpft wird durch die eigenartige Passage, die von oben nach unten in Achteln niederrinnt und die wie ein leises Nachweh einer eben erst vernarbten Wunde erscheint. Hieraus erhebt sich der Held zu neuer Kraft (C dur, mit dem Anfangsmotiv verwandt). So wird der letzte Rest des Kummers abgeschüttelt, ohne daß dieser daran verhindert werden kann, seine Spuren dem Schlußmotiv (Coda) der ersten beiden Satzgruppen (Vierteltriolen links zu einer halb klagenden Melodie) aufzudrücken und so eine gedämpfte Freude, einen abgemäßigten Stolz zu erzeugen: die Kraft, die zu Anfang sich so stolz emporreckte, hat sich noch zu bewähren.

Diesem Appell an die Kraft wird nun in der (auf die beliebige Wiederholung des ersten Teiles folgenden) Durchführung (dritte Satzgruppe) Folge geleistet.

Beethoven greift hier zur Fugenform als zu demjenigen musikalischen Ausdrucksmittel, welches die höchste Geschicklichkeit des Tonsetzers verlangt und dem Tonsatz einen gewissen ehrfürchtigen Ernst verleiht. Die Fuge war das heilige Erbteil, das den Klassikern aus den Anfängen der mehrstimmigen Musik überliefert worden war und das nicht zulange vor ihnen Joh. Seb. Bach zu ungeahnter Vollkommenheit gebracht hatte.

In der Fuge, wie in aller Musik strengen Stils, wie früher überhaupt in jeglicher Musik werden alle Zusammenklänge durch die Verkettung selbständiger Stimmen (Melodien) erzeugt, und nicht wie meist in der heutigen Musik durch Akkorde, über denen sich eine Melodie bewegt. Eine erste Stimme beginnt in der Fuge mit einer charakteristischen Tonfolge, welche man das Fugenthema nennt. Eine zweite setzt, nachdem die erste das Thema beendigt hat, ebenfalls mit diesem Thema in der höheren Quint oder unteren Quart ein, darauf folgt eine dritte, eine vierte, immer mit dem Thema beginnend. Alle diese Stimmen müssen so gefügt sein, daß sie trotz aller Selbständigkeit einander nicht beeinträchtigen, zudem fangen sie nach jeder kleinen Pause immer

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

wieder mit dem Thema an und bringen auch in ihrem weiteren Verlauf meist Bestandteile des Themas, welches somit das einigende Band darstellt. Man hat hier ein Kunstgebilde, welches die größte Freiheit, die größte Selbständigkeit der einzelnen Stimmen mit deren innigstem Zusammenwirken zu dem einzigen Zweck der Erzeugung eines aus dem Thema entwickelten Kunstschönen zur Aufgabe hat. Die Fuge gewährt mithin in dieser Vermischung von Freiheit und Zwang oder Pflicht ein Abbild der höchsten sozialen menschlichen Vollkommenheit. Goethe verglich geistreich eine Fuge mit einem Dialog der Erzengel über die göttliche Vollkommenheit.

Hier dient die Form, um den Prozeß des Ringens, der Läuterung des Helden, um die Überwindung der Hindernisse durch ihn darzustellen; der ganze Verlauf der Fuge könnte nicht unzutreffend mit einer steilen Bergbesteigung verglichen werden. Die kleine Episode, die aus der Coda des ersten Teiles genommen ist, entspräche dann dem Anfall des Verzagens, aus dem sich der Held wieder emporrafft, um dann sieghaft und glanzvoll im Thema des Anfangs seine gestärkte und bewährte Energie zu zeigen.

Der vierte Satzteil entspricht dem ersten, der fünfte dem zweiten, nur daß der fünfte in der Haupttonart bleibt (gleichsam zur Bekräftigung der erlangten Bodenständigkeit), während der zweite in eine verwandte Tonart abwich. Doch die Freude über das betätigte Kraftgefühl ist nicht fleckenlos (Coda des ganzen ersten Satzes), der Thron unseres Helden steht auf einem Vulkan, in dessen Tiefe der Dämon des Übels grollt . . .

II. SCHERZO. ALLEGRO VIVACE, B dur $^3/_4$. Der zweite Satz ist bemerkenswert durch den Einschuß phantastischer Elemente und bildet dadurch ein frühes Beispiel des Romantizismus. Beethoven trug gleich den großen Philosophen alle Keime zukünftiger Entwicklung bereits in sich. Die Grazien zerstreuen durch ihren leichtbeschwingten Tanz die letzten Spuren der Trübsal. Ihre weichen biegsamen, sogar eines gewissen Mutwillens nicht entbehrenden Gebärden werden hinweggefegt durch die

B MOLL. Nachtgestalten der Dämonen, die von dem Garten der Lust, den sich die Grazien zum Schauplatz erkoren hatten, Besitz ergreifen, um ($^2/_4$) ihre Macht immer entschiedener und unheimlicher zu entfalten. Zwar kehren die Grazien noch einmal zurück, doch am Schluß behaupten mit eigensinnigem Gestapfe die Dämonen das Feld. N—

Sonate für das Hammerklavier op. 106 No. 39 B dur.

Adagio sostenuto.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

III. ADAGIO SOSTENUTO. (Appassionato e con molto sentimento) $^6/_8$. fis moll. Der Held ist niedergeschmettert zu trostloser Verzweiflung. Er stimmt einen Sang der Pein an, abgrundtiefer als alles, was vorher erklungen war. Alles, was der Dulder von Welt und Schicksal erlitten hatte, vertraut er der einzigen Freundin, die ihn verstand und die ihm Treue gehalten hatte, seiner Kunst.

Zwei Noten eröffnen den ganzen Satz, A und Cis, doch von welcher Bedeutung! Beethoven fügte sie erst hinzu, nachdem der Satz ohne diese Noten gestochen war: er maß ihnen solche Wichtigkeit bei, daß er die ganze Platte verwerfen ließ, um eine neue mit diesen zwei Noten, den beiden „Stufen zum Altar", wie Marx sie nennt, anfertigen zu lassen.

Eine verhaltene Trauer, die aus den Anfangsharmonien spricht, bricht aus in eine lange deklamatorische Phrase. Durch diese ausführliche Herzensergießung fühlt sich die Seele unseres Helden entlastet, „und leise, leise wie die Rose sprießt, darf Lust und Hoffnung aufzublühen wagen" (die geschmeidig verflochtene Übergangsgruppe zu D dur). Einen Dialog vernehmen

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

wir, mild erhabenster Art: Ist es die Vorsehung, die dem Dulder Trost zuspricht und ihn zum Ausharren ermuntert? Jenes Aufsprießen der Hoffnung kehrt hier mit größerer Gewißheit (D dur) und mit regerer Beredsamkeit (Sechzehnteltriolen) wieder.

Dennoch erschließt sich dem Helden noch nicht sogleich das Heil, das ihm soeben erschien: er muß zuvor gleich Parsifal im dritten Akt „der Irrnis Pfade wandeln" (man achte auf den kontinuierlichen Harmonienwechsel). Er fällt in die erste Trauer zurück, indem er deren melodischen Ausdruck mit Arabesken umgibt, deren jede eine Träne ist. Nach kurzem Sonnenblick (die Deklamation in Dur), nach dem Wiederaufleuchten jenes Trostes (Fis dur), der ihm sogar noch ein zweites Mal (G dur) lächelt, sinkt er vollends in Pein und Verzweiflung zurück (man bemerke die „Dolchstöße" des wiederholten hohen Fis). Ein Krampf starrer Ergebung, eine letzte Klage (Deklamation), und durch den von schwarzen Wolken bedeckten Himmel bricht ein rosiger Hoffnungsschein. N—

Sonate für das Hammerklavier op. 106 Nr. 39 B dur.

Largo — Allegro risoluto.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

IV. Unser Held durfte das ihm beschiedene Heil nur in der Ferne erschauen, wie Moses das gelobte Land.

LARGO, $^4/_4$. Auch dauert es geraume Zeit, ehe er sich der Vision seiner Erlösung entziehen kann, um den Kampf mit dem Leben, in das er sich zurückgeschleudert findet, wieder aufzunehmen.

ALLEGRO RISOLUTO. FUGA a tre voci con alcune licenze. B dur $^3/_4$. Sei es denn. Unverzagt und mutvoll wie ein echter Held unterzieht er sich von neuem der Aufgabe, das Kunstschöne zu gestalten: er tut es wiederum in der Form der Fuge, wobei er sich freilich wegen einiger Freiheiten (alcune licenze) entschuldigen zu sollen glaubt. Gemeint sind damit die verschiedenen, kleinen Einschiebsel, mit denen der Verlauf der Fuge unterbrochen wird. Die Fuge selbst zeigt, wie ein Grundthema mit all der reichen Fugentechnik abgewandelt wird, die uns Joh. Seb. Bach in seinem wohltemperierten Klavier, in seiner Kunst der Fuge, gelehrt hat.

An dem Hörer ziehen folgende verschiedene Satzgruppen vorüber:

A. Das Thema, welches frische Tatkraft und freudigen Unternehmungsmut ausdrückt, stets an dem Sprung in die Dezime und dem anschließenden Triller auf dieser Dezime erkennbar. Die Exposition des Themas (Einführung des Themas in den drei Stimmen).

B. Erweiterung des thematischen Sprunges mit dem Triller zu einer Kette von Trillern: ein Phaeton, der sich im Sonnenlichte badet.

C. Rast in der schönen und anmutigen Ges dur-Episode. Gleich darauf

D. Verlängerung des Themas auf den doppelten Notenwert (mit B beginnend). Der ganze Tonsatz wird mühsam und schwerfällig, eine Eigenschaft, die noch durch Akzente auf jedes Viertel verstärkt wird.

E. Aufhellung durch Wiederholung der Ges dur-Episode in As dur.

F. Streben des Helden, dem Hereinbrechen einer drohenden Traurigkeit zu entrinnen.

G. Das Hereinbrechen dieser Traurigkeit in der wundervollen h moll-Kantilene, welche mit dem rücklaufenden Thema (mit dem Triller und Sprung am Ende) verkettet wird.

H. Wiedergewonnene Freude bei vergrößerter Geschäftigkeit vermittelst thematischer Fragmente. Dazu donnert das Thema tief im Baß (G, Cis mit Triller), bald darauf antwortet es in der Höhe, aber in umgekehrter Form, also nicht mit einem Auf-, sondern einem Abwärtssprung, in welcher Form es weiter durchgeführt wird, unter fortwährender Vermehrung der

thematischen Triller, bis schließlich die Sprünge mit dem Triller in beschleunigter Form (als Achtel) einander drängen und zu einem Höhepunkt treiben (auf A als Herold von D dur). Der äußersten Inanspruchnahme aller Kräfte folgt die R u h e in Gestalt des

I. Hymnus (D dur, $^3/_4$ ruhige Viertel, den „Erlösungsharmonien" aus der Einleitung zum Parsifal nicht unähnlich). Fast unvermerkt verbindet sich mit ihm das Thema (in der ursprünglichen Gestalt), mit dem Hymnus bald kräftig anwachsend, der dem Thema noch während einiger Takte, im Basse markig daherschreitend, das Geleite gibt.

K. Mit dem umgekehrten Thema verknüpft sich nunmehr, nur um ein Viertel Zeitdauer voneinander getrennt, das eigentliche Thema, dann kehrt sich das Spiel um. Die Trillerketten werden wieder häufiger, der ganze Tonsatz drängender und leidenschaftlicher.

L. Bald fällt auch die Grenze des Viertels zwischen den beiden Gestaltungen des Themas (ursprünglich und umgekehrt) fort, beide vereinigen ihre Kräfte und bringen die Fuge zum vorläufigen Abschluß. Es folgt noch

M. die Schlußbildung über dem lang gedehnten Triller des tiefen Es, dann über der Quart F und B mit Triller. Mit einer Aneinanderkettung von Sprüngen und Trillern erreicht endlich das gewaltige Stück sein Ende.

Beethoven hat hier zeigen wollen, welche Schaffenskraft ihm noch beschieden war: es spricht ein gewisser Gestaltungsstolz aus dem Stück, man kann sogar sagen, daß dieser Stolz auch den Inhalt ausmacht, daß, mit andern Worten, die Freude an seinem Können, die Lust am Spiel mit seinem Thema den gedanklichen Inhalt der Fuge ausmacht, außer den erwähnten Episoden, an denen das Gemütsleben des Helden durchbricht, und dem Hymnus, der auch dem Schöpfer aller Dinge einen Dankestribut darbringen soll. Der Ausdrucksfähigkeit des Klaviers hat der Komponist so wenig geachtet, daß auch die gewaltigste Technik im Verein mit der reichsten Anschlagsschattierung dem Stück kaum ganz gerecht werden kann. Den Hörer, der sich die Mühe nicht verdrießen läßt, den Bau des Stückes ein wenig zu studieren und der die Fuge als ein Stück ganz persönlichen Beethovenschen Ringens und Gestaltens betrachtet, wird auch die Fuge nicht unbefriedigt lassen. Die ganze Sonate bildet heute nicht mehr eine Ausnahme auf den Programmen unserer Virtuosen; Backhaus hat vorzugsweise seinem Vortrage dieser Sonate die Erringung des Rubinsteinpreises in Paris 1905 zu verdanken. Das unsterbliche Verdienst Hans von Bülows, der diese Sonate, und sogar die Fuge abgesondert, oft vorgetragen hat, sei hiermit in Erinnerung gebracht. Als Motto des ganzen Werks dürfen die Worte aus dem Faust gelten:

Wer immer strebend sich bemüht,
den können wir erlösen. N—

Sonate op. 110.

Originalspiel I. u. II. Satz von Ernst v. Dohnanyi.
„ III. u. IV. „ „ Edouard Risler.

Eine der drei Sonaten, die sich der Unsterbliche aus dem Ärmel schüttelte, während er an der Großen Messe arbeitete. Während in der E dur-Sonate (op. 109) weltliche Empfindungen die tiefe religiöse Versenkung des Meisters ablösen, will auch hier die religiöse Grundstimmung nicht weichen. Eine fortschreitende Vollendung des weltflüchtigen, Erlösung suchenden Menschen ergibt sich am zwanglosesten als innerer Vorwurf zu diesem Seelengemälde in Tönen.

MODERATO CANTABILE MOLTO ESPRESSIVO. As dur $^3/_4$. Deutlich sind die verschiedenen Gliederungen des Satzbaues zu unterscheiden, deren jede eine eigenartige Selbständigkeit aufweist. Aus dem ersten (vier Takte langen) Thema spricht die weihevolle Ruhe und Ab-

geklärtheit des Mannes, der mit dem Leben abgeschlossen hat und der seinen letzten Trost in der Hingebung an die übersinnliche Welt, die Gottheit sucht. Die (7 Takte lange) Kantilene kündet die Seligkeit desjenigen, der sein Heil gefunden. Wie Ätherwölkchen (8 Takte weiter) umfängt es den Heilsuchenden, der (8 Takte weiter) über das neue ihm erschlossene Reich (in höchster Höhe des Tonreichs) in entzücktes Staunen ausbricht. In dem energischen Nebenthema haben wir das sich Aufraffen zur Tatkraft, die auch dem sich Verklärenden nicht fehlen darf, zu erblicken (markige Gegenbewegung der beiden Hände). Das Heil wird nicht von selbst gewährt, sondern will errungen sein. (Kurze Durchführung.) Jetzt erst kehrt der erste Heilsruf wieder, aber verdüstert, wie von Zweifeln getrübt. Man kann unschwer die Folge dieser „Rufe" mit den ruhigen Sechzehntelgängen im Baß als Frage (des Heilsuchenden) und als Antwort (des Belehrenden) auffassen. Nach viermaligem Wechsel tritt in dem Wiedererscheinen des Rufs in As dur (Wiederkehr des Hauptteils) und seiner Umspinnung durch die Figur der „Ätherwölkchen" die Beruhigung ein, die noch mehr durch das Wiedertönen der Kantilene in Des dur (der stets „beruhigenden" Unterdominante) bekräftigt wird. Diesmal wird der Himmel auch durch das Auftreten des Motivs der Tatkraft nicht getrübt, die Hoffnung auf Verklärung ist zur Gewißheit geworden und nur am Schluß erinnert die elegische Note Fes an das überwundene Leid.

ALLEGRO MOLTO, f moll $^{2}/_{4}$. Noch einmal packt den Heilsuchenden die Erinnerung an das Leben, mit dem er völlig abgerechnet zu haben wähnte, noch einmal weiht er sich dem „schmerzlichen Genusse". Es taucht sogar, als Sinnbild der Sinnenlust, der Anfang eines zu Beethovens Zeiten in Wien gesungenen Gassenhauers auf (als „Ich bin liederlich" heute noch bekannt). Doch dem wilden Treiben haftet Überdruß, Mißlaune an. Im Mittelsatz lockt ihn — in der abwärtsgleitenden eigentümlichen Achtelpassage, zu denen die „atemlosen" Tupfen der linken Hand ertönen — etwas wie eine Vorahnung des Heils, das ihm erreichbar ist, um dann wieder zu verschwinden und ihn dem weltlichen Treiben noch einmal auszusetzen.

ADAGIO MA NON TROPPO. RECITATIVO. ADAGIO. (Das Ganze nur 4 Takte.) Die äußerste Schwermut überkommt ihn, in einem Rezitativ klagt er sein Leid. Ist das oft wiederholte hohe A die Weltlust, die ihn noch einmal lockte und der der taube Einsiedler so früh entsagen mußte?

ADAGIO MA NON TROPPO, as moll $^{12}/_{16}$. Zu einem Arioso dolente (schmerzlicher Gesang) beruhigt sich seine Klage; nach dem Toben der Erinnerung hat er die Träne gefunden, die ihm Linderung schafft. So ist er brauchbar für den Läuterungsprozeß, durch den er des Heils vollends teilhaft werden soll.

FUGA. ALLEGRO MA NON TROPPO, As dur $^{6}/_{8}$. Dies Heil erscheint ihm in größter Milde (Fugenthema), aber in strengster Form (Fuge). Drei Stimmen geben in ihrem Dialog ein Abbild, wie sich Freiheit und Hingebung, Nächsten- und Eigenliebe, wie sich Unabhängigkeit und Pflichtgefühl innig verschmelzen müssen, um das Menschheitsideal darzustellen. Das Fortissimo im Baß und die trübere Färbung der zuerst angeschlagenen Grundstimmung mögen auf die schmerzlichen Opfer deuten, die dies Ideal mit sich bringt, so lange es noch nicht völlig schlackenfrei dasteht.

L'ISTESSO TEMPO DELL' ARIOSO, g moll $^{12}/_{16}$. Auch überkommt den Heilsuchenden noch einmal die Pein der Entsagung, der Abkehr von allem, was ihm einst begehrenswert erschien. Der schmerzliche Gesang kehrt wieder, aber durch Schluchzen unterbrochen. (Diese Auflösung der geschlossenen Kantilene in Seufzer ist eine der merkwürdigsten psychologisch herausempfundenen Feinheiten, die der Meister den Tönen anvertraut hat.)

L'ISTESSO TEMPO DELLA FUGA. Zuerst leise, dann immer stärker erdröhnt der Akkord des Heils (G dur): es ruft ihn heran zu endgültiger Läuterung. Diese vollzieht sich musikalisch

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

in subtilster Fugenarbeit. Als Verklärungsthema erscheint zuerst das umgekehrte Fugenthema von vorhin. Eine letzte Wehmut regt sich in dem nun folgenden Teilchen, dem die dreifache Beschleunigung (in Achteln also) des graden Fugenthemas in der Mittel- und untern Stimme zugrunde liegt, über dem sich das ebenfalls grade Thema in der Verlängerung erhebt.

MENO ALLEGRO. Als letzte Vorstufe zum Triumph des Heils hören wir die 6fache Beschleunigung des graden Themas mit dem umgekehrten Thema erklingen, bis dann

ANIMATO im Siegesschritt das Thema im Baß daherschreitet und in gewaltiger Steigerung der Sieg des Heils, die Rettung der Erlösung suchenden Seele verkündigt wird. N—

Sonate op. 111 No. 32 c moll.

I. Satz. Maestoso — Allegro con brio et appassionato.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.
„ „ Therese Pott.

Die besondere Bedeutung ergibt sich schon aus ihrer Stellung zu ihren Schwestern! Die letzte aus der Hand des Meisters, am 13. Januar 1822 vollendet.

Den ersten Teil — Maestoso — haben wir als Einleitung und Vorbereitung auf den Hauptsatz aufzufassen. Mit der herben Dissonanz des über fis aufgetürmten Septimenakkordes, mit dem darauffolgenden Lauf — cresc. — aus dem trotzigen, wie aus Stein gehauenen Sextakkordes über h — forte —, dem wie verzweiflungsvoll nach Befreiung ringenden Septimenschlägen — über h — gewinnen wir ein Bild eines an Kerkergittern rüttelnden Riesen. Beethoven zeichnet die Drangsale einer großen, seiner eigenen Seele. Doch vergebliches Mühen ist es, gegen Schicksalsmächte anzukämpfen. Dem Aufbäumen folgt die Ergebung in das Unabänderliche — diminuendo —. Nicht aber ziemt dem Helden bängliches Verzagen, sondern, wie uns die energische Rhythmisierung sagt, Charakterstärke, die ihre Spannkraft bewahrt. Nach leisem Beben und Versuchen — pp — gewahren wir einen Ausweg, der hoffnungsmutig die alte Kraft wieder finden läßt — cresc. —. Auf kräftigem Durakkord wird die Erlösung gefunden. Die Freiheit ist gewonnen. Mit Ablauf dieser Szene erscheint das Allegro con brio, eingeführt von dem dumpfen, weissagungsvollen Gemurmel der beiden Einleitungstakte. Tatendrang und trotzige Kraft spricht aus dem neuanhebenden Thema des Hauptsatzes. Auch hier zunächst vergeblicher Kampf. Wohl stürzt sich der Held gegen das Hindernis — ff — aber ein strenges Halt wird ihm geboten — sf — mit Fermate —. Im Fugato wälzt sich, wie brausende Meereswogen, der Freiheitsdrang dahin. „Ein mächtig durchkämpftes Leben im Bilde der Rückerinnerung", um mit Marx zu reden. Nach dem 32. Takt entwindet sich aus diesem Chaos der Gefühlswallungen ein Wille zur Sammlung und Einkehr — adagio —. Der Schlußsatz, mit kurzer Überleitung, zeigt durch die langen Pausen ein Ermatten, ein Atemholen. Die Akkorde — vor dem Doppelstrich — zeugen jedoch von ungebrochener Energie, die nur kurzer Ruhe bedarf, um sich wieder zu betätigen. Der Beginn des 2. Teiles nimmt das Anfangsmotiv des vorigen Hauptsatzes in der g moll-Beleuchtung wieder auf. Wie Hammerschläge des drohenden Schicksals — Eintritt der 3 b Vorzeichnung — erscheinen sprungförmig drei Akkorde fünf Takte hindurch, der höchste Ausdruck leidenschaftlichen Schmerzes, das Bild brennender, nimmer zur Ruhe gelangender Leidenschaft, die keine Auflösung gestattet und symbolisch durch die düster nachschlagenden, grollenden Läufe des Basses eine unheimliche Gewitterfärbung gewinnt, nach eintaktiger, von namenloser Unruhe bewegten Akkordpassagen das Anfangsthema in c moll — ff — wieder aufnimmt und im 5. Takte den höchsten Ausdruck der Verzweiflung durch die — poco ritenuto — zum Baß synkopierten

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Oktavschläge — 4 Takte — hindurch findet — adagio —. Wieder ein 1 taktiger Adagiogedanke, das Zeichen einer vorübergehenden Ermattung, sequenzenartig — poco a poco — piu Allegro — zeigen uns immer höher hinaufsteigende Läufe ein Himmelsstürmen und Ringen bei aller Anspannung der Kräfte. Noch ein Atemholen im schnellen Laufe — p — und cresc. f bis ff — und das grandiose Bild erreicht nach siegreichem Kampf die Höhe. Auf der Unterlage der kräftig gezimmerten Bässe — ff, Eintritt des Schlußsatzes — bietet der Held jetzt dem Schicksal kühn und erfolgreich die Stirn. 4 Takte hindurch gilt es noch weiter zu kämpfen, und der Sieg ist gesichert, wir erkennen es an der verklärten Ruhe des Schlußgedankens. Durch Kampf zum Sieg!

R—

Sonate op. 111 No. 32 c moll.

II. Satz. Arietta — Adagio molto, semplice e cantabile.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

„ „ Therese Pott.

Ein einfaches, beinahe volksliedmäßiges ansprechendes Thema ist es, welches Beethoven zum Gegenstand dieses großen, weit ausgesponnenen 2. Satzes seiner letzten Sonate gemacht hat. Insofern nimmt der Satz eine etwas ungewöhnliche Stellung ein, weil er inhaltlich den sonst üblichen 3. Satz ersetzt bezw. ergänzt. Bekannt ist, daß Schindler Beethoven fragte, weshalb er nicht einen dem Charakter des ersten entsprechenden 3. Satz als Schlußteil hinzugeschrieben habe; worauf der Meister Zeitmangel vorschützte. Diese Antwort wird wohl eine ausreichende gewesen sein und dürfen wir wohl annehmen daß, Beethoven mit Absicht auf den 3. Satz verzichtete. Zweifellos ist der Bau und Inhalt dieses 2. Satzes so vollendet und abgerundet, daß er einer Ergänzung nicht mehr bedarf.

Das Thema spricht eine einfache kindliche Sprache, die erst vom 13. Takt an den Ausdruck des Festen, Widerstandskräftigen gewinnt. Die ersten Variationen bewegen sich dementsprechend auch noch in einfachen Bahnen, obwohl bei Eintritt der $^{6}/_{16}$ Taktart die Figuration schon eine lebhaftere wird, und die ganze Kraftnatur Beethovens im $^{12}/_{32}$ Taktsatz zum Durchbruch gelangt: ein Bild des Kampfes zweier feindlichen Gewalten. In gebrochenem, scharf markierten C dur-Akkordlauf stürzt sich der Riese auf seinen Gegner, eine feste Stellung in den energischen Klängen eg und fg einnehmend, während der Widerstand des Gegners in den aufstrebenden Baßläufen sichtbar wird. Ein gegenseitiges kraftvolles Ringen der ebenbürtigen Gegner ohne sonderliches Verschieben des Schwerpunktes, Hektor und Achill. Mit Wiedereintritt des $^{9}/_{16}$ Taktes tritt ein anderes Bild auf. Die unheimlichen, leise vibrierenden Klänge c g des Basses werden schattenhaft gedeckt durch die Oberakkorde, bis im 9. Takt die Nebel sich geisterhaft zu verflüchtigen scheinen — leggieramente —, in weitgestrecktem Lauf zartduftige Farbe annehmen. Zum Schlusse hin nimmt die erhabene Schöpferkraft nochmals eine Steigerung auf, die bis zum letzten Tone anhält.

R—

VINCENZO BELLINI

(1801—1835)

Norma. Reminiszenzen von Franz Liszt.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Unter den zehn Opern Bellinis nimmt „Norma" die erste Stelle ein. Begreiflich, daß Liszt sich eine Bearbeitung der glänzendsten Nummern dieses Tonwerkes nicht entgehen ließ. Der

Inhalt der Dichtung dreht sich um eine Priesterin Juninsuls, Norma, die den römischen Prokonsul Sever liebt, der aber die sanfte, liebeglühende Adalpisa vorzieht.

Nach Anklängen an die Ouvertüre — Tempo giusto — geht die Einleitung über zu Reminiszenzen der Oper, z. B. Melodien zu der Kavatine, die von dem Traume Severs erzählt, wie er mit Adalgisa vereint wurde — quasi Andande — von der Begeisterung des Volkes für die Seherin Norma — Allegro deciso — von dem Geständnis Adalgisas Liebe an Norma — Andante con agitazione — von dem Schmerz Normas über den treulosen Geliebten — Piu lento. Sämtliche Motive und Lieder und Kavatinen werden in die glänzende, schillernde Variationenkunst Liszts eingekleidet und präsentieren sich dadurch auf das vorteilhafteste. R—

Hexameron. Morceau de Concert.

Grandes Variations de Bravoure sur la Marche des Puritains (Die Puritaner).

Teil I: Introduktion, Thema und Variationen Nr. 1—3.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Dieses Stück ist eines der merkwürdigsten Ereignisse der Musikliteratur. Ja, in seiner Eigenart wüßten wir ihm kein ähnliches an die Seite zu setzen. Es ist an sich nichts Ungewöhnliches, daß ein Komponist das Werk eines Vorgängers umarbeitet, in einzelnen Teilen ergänzt oder den fehlenden Schluß hinzufügt. Daß aber 6 Komponisten gleichzeitig an einem Werke schaffen, Komponisten ihres Faches von Weltruf, das ist unseres Wissens beispiellos. In unserem Hexameron wird das Unzulängliche Ereignis. Bei Gelegenheit einer unter Protektion einer Prinzessin stattfindenden Wohltätigkeitsveranstaltung vereinigten sich die bedeutendsten Pianisten ihrer Zeit: Thalberg, Henri Herz, Czerny, Pixis, Chopin, an der Spitze Liszt, um ein Klavierwerk zu schaffen, das den Clou des Abends bilden sollte. An sich wäre es eine ganz widersinnige Idee gewesen, wenn nicht der Schwerpunkt in einer gewissen Einheitlichkeit garantiert worden wäre. Die Einigung fand sich in Variationen über ein bestimmtes Thema, davon mochte der einzelne der Klavierlöwen soviel stiften als er wollte. Man erreichte damit eine Persönlichkeitsausstellung im engsten Rahmen; ein Komponistenkrieg, wie er origineller nicht gedacht werden konnte. Zum Thema wurde der Bellinische Marsch aus den Puritanern gewählt, ein festgefügtes, geschlossenes Stück. Die Einleitung zum Thema hatte sich Liszt selbst ausersehen und zeichnet sich durch eine markante Rhythmik und kühne Entschlossenheit aus. Mehr noch fesselt die Koloristik durch die überraschenden modulatorischen Wendungen, die sich schließlich — f marcato — nach einem strahlenden H dur-Akkord wenden. Ein neues Farbenspiel leuchtet in As dur — marcatissimo il Thema — wo in bengalischem Licht das Marschmotiv sich aus der bisherigen Form herausschält und in strahlender Rüstung vor uns steht. — Allegro vivace dopp movimento — Unter Donner und Sturmgebraus ziehen die weitaus greifenden Akkorde dahin, furiose Doppeloktavläufe von wilder Majestät, aus dem — Allegro — der Marsch geboren wird. Die 1. Variation von Thalberg hält sich im ganzen fast an das Thema, das aber zum Schluß zerfließt, um sich frei in Bravourläufen zu ergehen. Die 2. Variation (Liszt) ist zunächst unentschiedenen Charakters, nimmt dann — sotto voce — Nokturnestimmung an. Als Dritter ergreift Pixis das Wort, um in geschmackvoller Form, ohne Manieriertheit seine Gedanken mit denen des Marsches zu durchtränken. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Hexameron. Morceau de Concert.

Grandes Variations de Bravoure sur la Marche des Puritains.

Teil II. Variationen Nr. 4—6 und Finale.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Im eleganten französischen Stil plaudert die 4. Variation von Henri Herz über den Puritanermarsch, das Parfüm des Pariser Salons weht uns aus den anmutigen Girlandenwindungen entgegen, welche die in der Oberstimme des Basses enthaltene Melodie umrankt. In der 5. Variation gelangt Czerny zu Wort. Er faßt die Idee anfänglich von der Etüdenseite an und spricht mehr über das Thema in Form von Reflexionen, dagegen erscheint sie mehr im deutschen Sinne empfunden. In der 6. Variation tritt Chopin auf mit einem barkarolenartigen Nokturno, Er läßt sich dann — ppp — von Liszt ablösen, der hier aber nicht die glückliche Hand wie bei Czerny verrät. Das großangelegte Finale ist wieder ganz Liszt; die fantasieförmige Einleitung hat Scherzocharakter. Bei — dol. leggiero — durchschimmert das Marschmotiv in den Läufen der rechten Hand. Der $^6/_8$ Rhythmus war wohl mit Absicht gewählt, um den Marsch in freierer Form behandeln zu können. Im Vollgefühl derber Kraft erklingt zum Schluß das Thema wie helles Siegesjauchzen. R—

La Somnambula (Die Nachtwandlerin).

Fantasie von Franz Liszt.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Es ist die alte Geschichte von dem Tenor singenden Opernhelden (Elwin), den zwei Mädchen lieben, von denen die eine (Almine) aller Tugenden Inbegriff ist, während die andere (Elise), zwar schön von Gestalt, doch in ihrem Herzen schwarzen Verrat birgt. Zum Unglück ist die erste eine Nachtwandlerin. Die andre begibt sich in eine verfängliche Situation mit einem Grafen, entweicht sodann, um ihren Platz mit der tugendsamen Nachtwandlerin zu tauschen, die zärtlich im nachtwandelnden Zustand zum Grafen redet, aber ihren Liebsten meint. Das von der Verräterin zurückgelassene Tuch wird aber zum Verräter und gleichzeitig zum Offenbarer der Unschuld. Die Oper endet mit einem Siege der Tugend.

Liszt schrieb seine Fantasie grade zur Zeit, als die Oper, von vorzüglichen Sängern gesungen, zu den beliebtesten Repertoirestücken gehörte. Auch schöpfte er aus ihr die populärsten Melodien. Es läßt sich denken, welches Entzücken sich unsrer Großeltern bemächtigte, wenn sie die geliebten Weisen in einem nie erlebten virtuosen Aufputz von dem Zaubermann Liszt vorgetragen hörten.

ALLEGRO MODERATO, Des dur $^4/_4$. Zuerst benutzt Liszt die leise Auftrittsmusik des Chors, der dem zurückgekehrten Schloßgrafen huldigen will. Diese Weise wird hier zu einem Marsch von stolzfestlichem Charakter erweitert.

ANDANTE CON MOLTE SENTIMENTO, b moll $^4/_4$. Es folgt die Klage der tugendreichen Jungfrau über den Treubruch ihres Geliebten, der sie in jener verfänglichen Situation überrascht hat.

Inzwischen spielt immer wieder der Marsch in verschiedener Stimmungsfarbe hinein, bis dann TEMPO GIUSTO der Freudengesang der Geliebten über die Aufklärung des Mißverständnisses und über die Wiedergewinnung ihres Angebeteten das Ganze feurig-fröhlich beschließt.

Das Ganze ist auch heute noch ein packendes, auch pianistisch hochinteressantes Virtuosenstück. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

HECTOR BERLIOZ

(1803—1869)

La Damnation de Faust. Sylphentanz.

Originalspiel von Wanda Landowska.

Vierhändiges Originalspiel von Josef Weiss und Emerich Stefaniai.

Bekanntlich mußte Berlioz zu seinen Lebzeiten, namentlich am Anfange seiner Laufbahn, viel Spott wegen seiner „lärmenden" Instrumentierung einstecken. In diesem Sylphentanz, mit welchem Mephistopheles dem Faust die himmlischsten Träume vorzugaukeln sich bemüht — die sich ja auch anläßlich der Bühnenaufführungen des Werks für den modernen Zuschauer verwirklicht haben — entbietet Berlioz seine ganze Geschicklichkeit in Pianowirkungen. Mit den sparsamsten Orchestermitteln weiß er dennoch einen Klangzauber zu erzielen, wie ihn vor ihm noch keiner ersonnen hat.

ALLEGRO, D dur $^3/_8$ (Mouvement de Valse). Während des ganzen Stücks summt ein tiefes D, wie um den Schlummer Fausts anzudeuten. Oben beginnt leise eine geschmeidige Walzermelodie zu singen: frohsinnig im Mondschein wiegen sich die Luftgestalten, ein wenig auch dem Ernste nicht unzugänglich (sobald die Melodie nach unten schreitet), als ob sie trauerten um ihr zwar lieblich leichtes, aber auch begrenztes Sylphendasein. Ein kleiner herber Anruf (in den hohen dissonierenden Akkorden), ein leises Fanfarchen (auf A) genügt, der Tanz setzt sich fort wie früher und wie die Sylphen hinwegeilen, man weiß nicht wohin, so erlischt auch der Tanz. N—

FELIX BLUMENFELD

(geb. 1863)

Etüde für die linke Hand allein op. 36.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Das Stück, das dem namhaften Klaviervirtuosen Leopold Godowsky gewidmet ist, verlangt eine ungewöhnliche technische Meisterschaft der linken Hand. Die Fesseln, die sich der Komponist dadurch auferlegen mußte, daß er die Ausführung der linken Hand allein übertrug, sind kaum irgendwo wahrzunehmen, und es ist ihm gelungen, in dieser Etüde ein effektvolles, anziehendes Virtuosenstück zu schreiben.

ALLEGRO NON TANTO. Eine einfache, naiv freundliche Weise wird umrankt von kristallklaren Arpeggien.

POCCHISSIMO MENO MOSSO. Immer drängt sich der Unmut hervor, der schließlich (in den von Oktaven umspielten Akkorden) zu Riesengröße anschwillt, um dann

TEMPO I wieder dem ersten freundlichen Tonspiel zu weichen und in ein zierliches Passagenwerk, mit einem kleinen Seufzer am Schluß, auszutönen. N—

M. E. BOSSI

(geb. 1861)

Presto op. 103. No. 4 E dur.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.

M. E. Bossi gehört zu den modernen Tondichtern Italiens, die sich in der e r n s t e n Musikwelt einen allerersten Namen errungen haben. Wenn er auch jetzt in die Gefahr gerät, trotz seiner

blühenden Fantasie zu einem Vielschreiber zu werden, dem manches weniger wertvolle Stück mit unterläuft, so liegt doch in allen seinen Werken ein Stück echter Musik, das uns mit der Mache versöhnt. Sein

PRESTO gehört einer Suite im alten Stile an, wie sie jetzt so gerne von den lebenden Tonmeistern geschaffen werden. Es ist, als ob die Komponisten einen Halt, eine Erholung, den Wirrwarr der heutigen Tonwelt fliehend, sich aus den festgefügten Formen der altklassischen Musik holen möchten. Eine dankbare Aufgabe, die auch hier zu einem schwungvollen, prächtig klingenden Tonstück führt. Der freie Vortrag — sciolte — kann sich in technisch nicht leichten Läufen, feinem Phrasenspiel und altertümlich klingenden Sequenzen austoben. Dem Tongewoge entsteigt eine kleine lichtvolle Insel

MARCATO IL CANTO, auf der kleine melodische purpurfarbene Blüten wachsen, die aber der unruhige Geist bald wieder verläßt. Er beschäftigt sich lieber mit der Wiederholung des Prestos und läßt uns nur noch einmal aus der Ferne marcato il canto die kleinen rotglühenden Blüten herüberleuchten.

Die Phonola vermag sich dieses technischen Bravourstückes mit Leichtigkeit anzunehmen.

R—

JOHANNES BRAHMS

(1833—1897)

Akademische Festouvertüre op. 80.

Vierhändiges Originalspiel von Josef Weiß und Emerich Stefaniai.

Wenn Brahms auch selber nie die Universitätsbank gedrückt hat, so entstammt die Akademische Festouvertüre doch dem genauesten Verständnis und einer herzlichen Wertschätzung des deutschen akademischen Lebens. Er hat sich dabei nicht auf die vielerlei Absprengungen eingelassen, die die eigentliche und allgemeine studentische Idee auf unsern Universitäten erleidet; ihm schwebt der grundehrliche, wißbegierige und ernststrebende, treu kameradschaftliche und weder der Liebe, noch dem Ulk abgeneigte Bruder Studio vor, wie ihn die Marken Deutschlands großgezogen haben und ihn heute noch überall in zahlreichen stattlichen Exemplaren beherbergen.

ALLEGRO, c moll $^2/_2$. Den thematischen Hauptstoff bieten dem Komponisten bekannte Studentenlieder, von denen insbesondere „Ich hab' mich ergeben" hervortritt, sowie von diesem Liede wieder die wie ein strahlendes Juwel aufleuchtende Stelle: „O Land voll Lieb' und Leben, mein deutsches Vaterland". Als Hauptmotive verwendet er ein volkstümlich gehaltenes Motiv der Rüstigkeit, das zuerst in Moll, später in Dur gebracht wird, ein andres, das sofort durch seinen entschlossen knappen Rhythmus auffällt und mehr der feierlichen Würde der Musensöhne entspricht. Auf frommen Sinn scheinen in der Einleitung die Choralharmonien zu deuten, an die sich, ebenfalls in der Einleitung, sehr bald die Klänge des schon erwähnten Liedes „Ich hab' mich ergeben" anschließen.

L'ISTESSO TEMPO UN POCO MAESTOSO, $^4/_4$. Nachdem in der Einleitung zunächst das grübelnd ernste Sinnen des deutschen Studenten geschildert worden ist, treten nunmehr, mit dem Rüstigkeitsmotiv in Dur, dessen Arbeitskraft und -Lust zutage. Als sanfter Gegensatz tritt ein Liebesmotiv auf, das dem Liede „Lebe, liebe, trinke, schwärme" entnommen ist und des Studenten Herzenssaite erklingen läßt.

ANIMATO, $^2/_4$. Von der Liebe bis zur Lustigkeit ist es nicht weit, und so wird denn das flotte „Was kommt dort von der Höh'" intoniert.

Mit feiner Arbeitskunst eint der Komponist diese verschiedenen Elemente zu einem musikalischen Gesamtbilde, das selbstverständlich mit dem feierlich-fröhlichen

MAESTOSO, $^3/_4$, Gaudeamus beschlossen wird.

Wenn Brahms das Studentenleben an der Quelle studiert hätte, er würde es nicht echter und anschaulicher haben schildern können. N—

Fantasiestücke op. 116. No. 4 Intermezzo Es dur.

Originalspiel von Ernst von Dohnányi.

ADAGIO, E dur $^3/_4$. Eine Abendträumerei, die Stimmung so weich wie die Luft eines Sommerabends, wenn die Tagesgewitter sich beruhigt haben und die schweren Blumendüfte die gereinigte Luft durchwürzen.

Die zärtlich kosende Hauptphrase ist im Begriff, in den kaum verwundenen Schmerz zurückzusinken, sie erklingt wieder und in reicherer Verzierung, um nunmehr freilich (in zweistimmigen Nachahmungen, dann in den Triolenverzierungen) dem Schmerz willfährig nachzugeben, wenigstens mit ihm zu tändeln. Auf diesen ersten Teil antwortet ein zweiter, dessen Oberstimme (meist akkordisch gestützt) dem ersten Kosethema entnommen ist, während die linke Hand weiche Harmonien dazu webt: „Banne den Schmerz!" Das geschieht denn nun doch nicht so vollständig, als daß nicht noch immer vernehmlich der Schmerz den errungenen Frieden zu stören suchte. Erst der Schluß ist vollkommen schmerzensfrei: sternklar ist die Nacht hereingebrochen.

N—

Klavierstücke op. 10. No. 1 Ballade d moll.

Originalspiel von Eugen d'Albert.
„ „ Albert Friedenthal.

ANDANTE, d moll $^4/_4$. „Nach der schottischen Ballade Edward in Herders Stimmen der Völker". Düsterste Schwermut spricht aus dem ersten Absatz der Ballade, der uns den schuldbeladenen Edward vor Augen führt. Der forschenden Mutter entspricht der zweite (Poco piu moto), der ernst, aber milder, auch beweglicher gehalten ist als der erste. „Nein, nicht meinen Falken, mein Streitroß habe ich erschlagen!" (Wiederkehr des ersten Absatzes). Auch diese Ausrede läßt die Mutter nicht gelten (zweiter Absatz mit Umkehrung der Oberstimme).

ALLEGRO (D dur). Jetzt bekennt Edward sein Verbrechen: er hat seinen Vater ermordet. Sein Schmerz bricht sich in ausführlicher, erschütternder Selbstanklage Bahn, die zu einer Verherrlichung des Toten anwächst.

TEMPO PRIMO. Durch den wiederkehrenden ersten Absatz flicht sich leise die quälende Unrast des bösen Gewissens, die den Vatermörder verfolgen wird hier und in der Ewigkeit.

N—

Klavierstücke op. 76. No. 2 Capriccio, 1. Heft h moll.

Originalspiel von Alfred Grünfeld.
„ „ Johan Wysman.

ALLEGRETTO NON TROPPO, h moll $^2/_4$. Ein äußerst eigenartiges, auch klaviertechnisch sehr interessantes Stück mit offenbarem slavischem Rhythmen-Einschuß, der sich namentlich

in der zuerst kontinuierlichen Betonung des zweiten Achtels kundgibt. In der Stimmung spiegel das Stück etwa ein launisches, aber durchaus eine schöne Form beobachtendes Mißvergnüge wieder, das im Mittelsatz gemildert erscheint.

Durchweg herrscht die Stakkato-Bewegung in Sechzehnteln vor, die sich im Mittelsatz mi einer Gesangsmelodie verkettet.

Recht charakteristisch ist dem ersten Thema auch der kleine Aufschrei im zweiten Viertel de zweiten Takts, weiterhin das Oszillieren zwischen Dur und Moll (unten Fis, in der rechten Han abwechselnd Dis und D).

Im Seitenteil geht's behaglicher zu, doch ohne Dauer: es beginnt ein Suchen, aus dem sich ganz unvermerkt und fast neckisch, das Hauptthema in etwas lockerer Gestalt emporhebt.

Jetzt spricht dem Mißvergnügten Dame Melodie Trost zu, während die Stakkato-Bewegun immer weiter hüpft. Dann wieder der behagliche Seitenteil, das Suchen, und nun das erste Miß vergnügen, leise, doch prickelnder, stechender als vorher und gleichsam gehetzt, bald darau wieder in einer Neubildung von unten nach oben pochend.

Doch das Mißvergnügen hat in nicht weniger als vier Umbildungen seine Kraft erschöpft, de Tonsatz wird freundlich und ruhig, und wenn nicht das Ende schon ganz gut ist, so ist e wenigstens der guten Aussichten voll. N—

Klavierstücke op. 76. No. 3 und 4 Intermezzi. 2. Heft.

Originalspiel von Artur Schnabel.

GRAZIOSO (anmutig, ausdrucksvoll), As dur $^4/_4$. Dies liebliche zartsinnige Stück ist auch schon wegen seines aparten Klavierklanges von beträchtlichem Reiz. Zu einer leise gezupfte Begleitung erklingt oben ein zartes Singen, und zwar im Synkopenrhythmus (immer zu de Vierteln der linken Hand aufs zweite Achtel nachschlagend, wodurch ein leiser Anstrich kind lichen Mutwillens erzeugt wird). Eine weitere Eigentümlichkeit besteht darin, daß die Takt reihen mit Ausnahme des Schlusses statt viertaktig fünftaktig sind. Den ungemindert liebens würdigen Frohsinn, der sich im ganzen Stück rührt, löst nur im fünftaktigen Mittelsatz ein kleine Tändelei (in Achteltriolen) ab, die auch nachher das Stück zu ruhig wonnesamem End führt.

No. 4. ALLEGRETTO GRAZIOSO, B dur $^2/_4$. Trotzdem auch hier die Trübsal beiseit gelassen wird, hat doch der Frohsinn seine Naivetät eingebüßt, er ist ernst und bedächtig ge worden.

Zwei thematische Bildungen sind zu unterscheiden, die erste, die 12 Takte umspannt, ist me lodiöser Natur, die darauf folgende mehr als Akkordpassage gehalten; jene bleibt in Dur, wo bei eine zwischen die zwei Hände verteilte ruhige Sechzehntelbegleitung während nicht wenige als zehn Takten stets den nämlichen Ton Es umspinnt. Die zweite thematische Bildung wende sich nach Moll; jene ist frohsinnig geschmeidig, diese grübelnd ernst. Der nun folgende Mittel teil gehört zur ersten Bildung und schmeichelt gleichsam den Ernst hinweg, und führt dann in nicht minder reizvoller Weise, wie das im h moll-Capriccio, opus 76 No. 2, geschieht, zum erste Thema zurück, dem folgerichtig wieder die zweite thematische Bildung folgt, diesmal nicht in Moll, sondern in einem Dur, das durch die elegische Note (Ges als kleine Sext) gedämpft wird ein schönes Antlitz, in dessen Stirn sich eine leise Furche des Ernstes eingegraben hat. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Klavierstücke op. 76. No. 8 Capriccio, 2. Heft Hdur.

Originalspiel von Frau Prof. Florence Bassermann.

ANMUTIG LEBHAFT, $^6/_4$. Aus weitgriffigen Harmonien, wie sie der Meister liebt, schält sich ein melodiöser Kern heraus, der sich allmählich klarer gestaltet und die zuerst heiterbewegliche Stimmung trübt. (Auch die Verschiebung der zweimal $^3/_4$ mit dreimal $^2/_4$ ist für Brahms charakteristisch.) Dem Mittelteil mit den drei gleichen synkopierenden Akkorden und seinem reizvollen Harmonienwechsel liegt die Aufgabe ob, die Stimmung auszusöhnen, zu vertiefen und gleichzeitig beschaulicher zu gestalten, wobei die vorher beiden Händen zugeteilte Bewegung jetzt zwischen ihnen abwechselt.

Folgerichtig kehrt jetzt der erste Teil ohne den ersten Rückfall zum Trübsinn wieder, auch zeigt sich bald in einer durchgreifenden Neubildung erneute Triebkraft und Schaffenszuversicht. Die drei synkopierenden Akkorde fehlen am Schluß nicht, um kurze Rast zu vergönnen, und entschlossen und kraftvoll tönt die Stimmung aus. N—

Klavierstücke op. 117. No. 1 Intermezzo.

Originalspiel von Léon Delafosse.
„ „ Alfred Grünfeld.

„Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen seh'n."

ANDANTE MODERATO, Es dur $^6/_8$. Dies schottische Zitat aus einem von Herder mitgeteilten schottischen Volksliede hat nicht allein auf den Bau des im Nocturne-Charakter gehaltenen Stückchens bestimmend eingewirkt — ein melancholischer aufgeregter Satz wird von einem sanften Wiegenlied umrahmt — sondern hat augenscheinlich auch die Verwertung einer schottischen Volksmelodie veranlaßt. Als eigentümlich sei das stete Erklingen einer Oktave, zumeist der Tonika Es erwähnt, zwischen der die Melodie einherwandelt. Der Charakter des Liedchens ist liebenswürdig sanft, etwas naiv, bis am Schluß die Zähre hervorbricht, das Sätzchen rastet, um nunmehr PIU ADAGIO, es moll, einem düstern Mittelsätzchen zu weichen, in dem jeder Takt eine abgebrochene Wehklage bildet.

UN POCO PIU ANDANTE, Es dur. Dann trocknet das erste Lied in reizvoller Abwandlung — die Oktaven zu feinen Glöckchen verflüchtigt, die Nebenphrase von einem Tongekräusel umspielt — vollends alle Tränen und heilt die Herzenswunden mit des Schlummers Balsam. N—

Klavierstücke op. 118. No. 3 Ballade gmoll.

Originalspiel von Ernst von Dohnányi.

Eine Ballade im kleineren Stil und darum den sechs Klavierstücken eingereiht, die als vier Intermezzis, eine Ballade und eine Romanze herauskamen. Der straffe Zug, der dem ganzen Stücke innewohnt, bekommt durch die mit der Melodie parallel laufenden Akkordbewegungen eine besonders scharfe Wirkung. Und wenn ein Künstler wie Dohnányi den Melodiengehalt so prägnant herauszuheben versteht, dann wird der Balladenton im Brahmsschen Geiste sicherlich getroffen. Die herbe Art, mit der der Komponist besonders in den Tiefen wühlt, die Vermeidung von unnötigen Passagen stempeln dem Stück den ernsten Charakter auf. Selbst der Mittelsatz in Dur vermag keine freundliche Helle zu verbreiten. Es ist eben der Charakterzug der nordischen Balladen, die nur in dieser Eigenschaft eigentlich den Namen Ballade verdienen. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Klavierstücke op. 118. No. 5 Romanze F dur.

Originalspiel von Artur Schnabel.

Ein intimes Stück von zartem Stimmungsreiz, weltfern und eingesponnen, singefreudig und ungezwungen wie die Eingebung eines Augenblicks.

ANDANTE, $^6/_4$. Eine schlichte abwärtsgleitende Tonfolge bildet das viertaktige Hauptthema, das sogleich mit rankender Innenstimme in Oktaven, wie Brahms sie liebt, wiederholt wird, sodann zart jubelnd emporquillt, um sich wieder zu der Wiederholung des Hauptthemas (Takt 5—8) abzumäßigen und sodann durch einen

ALLEGRETTO GRAZIOSO, $^2/_2$, Mittelsatz abgelöst zu werden, der die angeschlagene Grundstimmung festhält und fortspinnt, aber sie durch das Hervortreten der Melodie persönlich macht und individualisiert. Dem Reiz dieser Melodie gibt der Komponist so willig nach, daß er ihr nicht weniger als sechs verschiedene Gestaltungen verleiht, jede zu vier Takten, die beiden ersten annähernd gleich, dann die dritte und vierte zu Triolen, die fünfte zu Sechzehnteln verlebendigt, die sechste zu leisen Harfenakkorden verflüchtigt, aus denen sich mittelst einiger Passagen wiederum

TEMPO PRIMO, das erste Thema, nur noch einmal wieder umrankt, hervorschält, um das Stimmungsbildchen abzuschließen. N—

Klavierstücke op. 119. No. 1 Intermezzo h moll.

Originalspiel von Ernst von Dohnányi.

ADAGIO, h moll $^3/_8$. Ein eigener zartpoetischer Zauber durchzieht dieses Stückchen, ist es doch, als ob der Komponist auf einer seiner frühen Morgenwanderungen über den unausbleiblichen Tod nachsänne, dem die Natur im Herbst verfällt. Ein feiner weißer Nebel lagert auf Wiesen und Wald, das Laub färbt sich gelblich, noch schmachten späte Blumen der Sonne entgegen: sie sind wie das Laub rettungslos dem ersten Herbststurm verfallen. Und doch (Mittelsatz), wie herrlich ist die Natur auch jetzt noch, bevor sie sich zum großen Sterben rüstet: mag die Jugend sich der üppigen Knospe freuen, dem reifen Manne bedeutet die Blume, die dem Sturm und Regen Trotz geboten hat, weit mehr, auch wenn sie die „Narben" ihres Trotzes an sich trägt: sie ist ein Spiegelbild seines eigenen Lebens, muß er doch vergehen wie sie (Schlußtakte).

Die wehmütige Grundstimmung, die durch das Sehnen nach Wonne, durch diese Wonne selbst erhellt wird, bis sie leise unausweichlich wieder in die Wehmut überleitet, die sich dann in einen Akkord der Trauer verliert, das ist mit anderen Worten der Stimmungsgang des Stücks, dessen ganzer Reiz dem Hörer sich erst nach wiederholtem Anhören offenbart. N—

Klavierstücke op. 119. No. 2 Intermezzo e moll.

Originalspiel von Frau Prof. Florence Bassermann.

ANDANTINO UN POCO AGITATO, e moll, $^3/_4$. Auch dies Stück durchzieht, wie so viele von den spätern kleinen Klavierstücken des Meisters, eine still sinnende Melancholie mit nur gelegentlichen Durchbrüchen des Behagens und der Zufriedenheit. Das Agitato der Überschrift wird durch das Gehämmer von Sechzehnteln, die zwischen der rechten und linken Hand wechseln, angedeutet: eine schlichte Klageweise überschwebt diese rastlos dahinpochende Begleitung. Auf

eine kurze Strecke glättet sich diese rhythmische Erregung zu gleitenden Triolen (da, wo der Satz sich nach a moll wendet), worauf leise, aber in andrer Weise (die rechte Hand schlägt der linken nach) wieder die erste Erregung durchbricht und sich kraftvoll auftürmt, um sodann abzuflauen und den Mittelsatz vorzubereiten:

ANDANTINO GRACIOSO, E dur, $^3/_4$. Alles Leid ist dahingeschwunden, tröstender Zuspruch umfängt den Melancholiker mit zärtlichem Gekose. Unschwer ist aus der graziös wiegenden Melodie der Anfang des Stückes herauszuerkennen, nur daß, was dort klagend in Moll ertönte, hier nach Dur aufgeklärt erscheint (a tempo). Unvermittelt setzt wieder die erste Melancholie ein und spinnt ihre Weise, diesmal ohne die Milderung in die gleitenden Triolen, fort, und nur am Schluß lugt unterm Wolkenhimmel ein tröstend Abendrot hervor. N—

Klavierstücke op. 119. No. 4 Rhapsodie Es dur.

Originalspiel von Artur Schnabel.

Diese Rhapsodie (Wandergesang) gehört zu den bedeutendsten Klavierschöpfungen, die der ältere Brahms geschaffen hat, wegen der Frische der Erfindung nicht minder, wie wegen der geistvollen und reichen Gestaltung. Als Stimmungsuntergrund dürfte die Knechtung eines frischen frohen Lebensmuts durch ein düsteres Geschick herauszulesen sein. Doch entwickelt dies erst ganz am Schluß seine Macht, während das ganze Stück vorher zumeist auf den Bahnen des Frohsinns wandelt, nicht ohne daß diese nach Brahmsscher Art durch Dornen eingehegt sind.

ALLEGRO RISOLUTO, $^2/_4$. Ein selbstbewußter, kühner Lebensmut leuchtet aus diesem fanfarenartigen Anfang hervor. Auf die vier Takte folgt immer noch ein fünfter (während des ganzen ersten Teils) wie eine bestätigende Bekräftigung. Die fanfarenartige erste Bildung des Hauptthemas gestaltet sich zart und kantilenenhaft, gleichzeitig tritt der Lebensmut hinter grübelnder Beschaulichkeit ein wenig zurück, um sich wieder glänzend emporzuraffen, dann aber sich plötzlich zu dumpfen Akkorden (die Mahnung!) zu verdüstern.

Wirklich (c moll) runzelt sich die Stirn unseres Helden sorgenschwer und Unheil ahnend (Achteltriole auf das erste, Akzent auf das zweite Viertel), doch nur kurze Zeit, denn sogleich sind die Runzeln verscheucht: das eben erklungene Trauermotiv strahlt uns lachend entgegen.

Der Fünftakt ist hier verlassen, dafür ist auch dies Sätzchen rhythmisch interessant durch den Wechsel seines Rhythmus im $^2/_4$-Takt mit schleifenden, genau gleichwertigen $^3/_4$-Takten (in den Noten nicht expreß als solche bezeichnet). Und wiederum die Mahnung! Ei was: der Frohsinn regiere! Schmeichelnde Harfenharmonien (As dur) begleiten einen liebreizenden Gesang, der balsamgleich alle Wunden heilt und vernarben läßt.

Die Trübsinnsweise taucht unvermittelt auf, doch heitert sie sich auch hier ebenso schnell auf wie vorhin. Da pocht zuerst im Baß, dann in der Höhe, ganz leise wie von fern wiederum der erste Lebensmut empor. Der Durchdringung von mancherlei Gestrüpp bedarf er, um wieder seinen ersten alten Glanz zu erlangen. Und dann wird er herb und barsch, und das Geschick (die Fanfare in hämmernde Triolen umgebildet), das düstere, unerbittliche, steigt riesengroß empor, um den Lebensmut zu vernichten. N—

Rhapsodie op. 79. No. 1 h moll.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

Eine von den zwei berühmten Rhapsodien (Wandergesänge), welche das opus 79 ausmachen. Das Stück ist in zwei Teile gegliedert, den Hauptteil und den Mittelteil, der von dem sich wiederholenden Hauptteil umrahmt wird.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

AGITATO, h moll $^2/_2$. Den Grundzug des Hauptteils bildet ein echt Brahmsischer trotzerfüllter Unmut, der sich auch gleich in dem vielverwandten Hauptmotiv kernig und markig ausspricht, in mancherlei Tonarten wühlt, und sich dann (fis moll) zur Wehmut besänftigt, vorübergehend auf Trost zu lauschen scheint, und nunmehr sich zu herzbrechender Klage (d moll) verzärtelt. Der Trost scheint sogar zu triumphieren, wird aber durch das Hauptmotiv, durch Trotz und Unmut, wieder vertilgt, bis dann, nach den wilden Aufwärtsläufen der Tonleiter, der erste Unmut in seiner wild auffahrenden Gestalt wieder erscheint, um sich titanenhaft auszutoben.

H dur. Plötzlich, wie eine Vision, wie ein Licht, das das Dunkel erhellt, erklingt ein zarter Ergebungsgesang, sanft und schmiegsam, mit dem feinen Klingen ausgehaltener Noten an die Musette erinnernd, die regelmäßig als Mittelsatz der alten Gavotte auftauchte.

Das gleiche Spiel wiederholt sich wie am Anfang. Am Schluß wirft sodann der Unmut seine Schatten auch auf das zarte Ergebungslied des Mittelsatzes, und nur beim Ausklingen winkt es wie von ferne, wie aus dem Lande her, wo Kampf und Trotz, wo Pein und Jammer ein Ende haben.

Musikalisch, klavieristisch und poetisch ist diese Rhapsodie eins der bedeutendsten und eigenartigsten Stücke des Meisters. N—

Rhapsodie op. 79. No. 2 gmoll.

Originalspiel von Harold Bauer.

Diese Komposition ist für uns schon deshalb von großem Interesse, als sie mit zu der letzten Reihe seiner Klavierstücke gehört und zugleich das bedeutungsvollste Originalwerk für Klavier darstellt, welches Brahms geschaffen. Seine bedeutendsten symphonischen und Chorwerke datieren erst nach diesem opus. Der Fantasie Brahms genügten nicht mehr die begrenzten Mittel eines einzigen Instruments und deshalb hat er nach dieser Rhapsodie kein weiteres Werk für Klavier allein komponiert, darum der orchestrale Klaviersatz und das Fehlen der klavieristischen Klavierpassagen. Dafür eine Fülle scharfumrissener Motive, wuchtiger Baßfiguren und eng sich anschmiegender Begleitungsfiguren. Eine zügellose Leidenschaft durchzieht das ganze, nicht ausgedehnte Werk, ohne Rast, mit loderndem Feuer bis zum Ende glühend. Die ganze Kraft unseres Instruments wird in Anspruch genommen werden müssen, um dem Werke den leidenschaftlichen Zug einzuhauchen, wie es verlangt wird. 1880 in der Vollkraft Brahmsschen Schaffens entstanden, wirkt es auf uns wie trotzige, überschäumende Manneskraft! Fessellos reißt es Spieler und Hörer mit sich fort. Ohne gegensätzliche Einschnitte wirken die Sekundbegleitungen in ihren endlosen Wiederholungen erschauernd auf unsre Nerven, bis der Komponist erst in den letzten Takten uns der Ruhe wieder entgegenführen will. Aber noch lange wirkt das schmerzende Sehnen, die gewaltige Aufregung unseres Gemütes in uns nach! Noch lange, lange! R—

Sonate op. 5 fmoll. II. Satz: Andante.

Originalspiel von Therese Pott.
„ „ Josef Weiß.

Der zweite Satz dieser herrlichen Sonate kann mit Recht als selbständiges Stück herausgenommen werden. Er führt uns auf lichte, sonnige Höhen. Weiche, sanfte Luftbewegungen (Sechzehntelfiguren) in ihrer Würze und Reinheit gebieten uns Halt. Auf weiter ebener Fläche legen wir uns nieder. Eine ätherische Melodie zieht uns hinauf in das Reich der Vergessenheit, harfenartige Klänge umfangen uns, und eine wunderbare Weise (in echt Brahmsscher Sexten-

art) läßt uns nicht wieder los. „Äußerst leise und zart in einem entzückenden Pianissimo, wie es nur unsere Phonola hervorbringen kann, zaubert uns Brahms die vorgesetzten Worte Sternaus vor die Seele:

„Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint,
Da sind zwei Herzen in Liebe vereint
Und halten sich selig umfangen."

Die Sextenweise klingt wie ein zweistimmiger Gesang, den die Liebenden in der Ferne des Waldesrains singen. Das Waldesrauschen murmelt den Baß dazu. Nach einer Weile wird's wieder still, die echte ätherische Melodie erfüllt von neuem unser Gemüt. Da tritt zuerst wie aus der Ferne, dann immer näher kommend ein erschütternder machtvoller Zwiegesang auf, der in immer mehr wachsender Höhe und Stärke unser Innerstes ergreift, uns gemahnt an die hehre, strahlende Macht der Liebe zweier Menschen. R—

Ungarische Tänze.

Während Franz Liszt in seinen fünfzehn ungarischen Rhapsodien eine Art Epopee der ungarischen Zigeuner, eine musikalische Darstellung ihrer uralten Erinnerungen und modernen Erlebnisse, ihres Triebes, von Ort zu Ort zu wandern und dabei dem Augenblicke die möglichsten Genußwerte abzugewinnen, geben wollte, während Liszt in diesen fünfzehn Stücken alles, was an Freude und Leid des Zigeuners Herz seit uralten Zeiten bewegt hat, in einem dem Spiel der Zigeunerkapellen möglichst nahekommenden Stil zu schildern beabsichtigte, hat Brahms das einfache Verfahren eingeschlagen, die schönsten Tanzlieder der Zigeuner, wie er sie in Sammlungen fand und wie er sie dem Volk ablauschte, niederzuschreiben. Freilich blieb bei der Verschmelzung verschiedener Melodien zu einer einheitlichen Form und vor allem bei der Herstellung des Klaviersatzes so viel eigene Arbeit für ihn zu bewerkstelligen, daß diese Tänze samt und sonders das Prägezeichen seines Genius an sich tragen. Auch sei auf den bemerkenswerten Unterschied zwischen Liszts Rhapsodien und Brahms' Tänzen aufmerksam gemacht, der darin besteht, daß Liszt vorzugsweise die Weisen der in Ungarn umherziehenden Zigeuner, Brahms mehr die Tanzlieder der eingesessenen Ungarn berücksichtigt hat. Übrigens darf es jetzt als sicher gelten, daß die ungarischen Zigeuner wahrscheinlich gar keine oder nur wenig Eigenmelodien haben, daß sie vielmehr ihre Melodien den ungarischen Eingeborenen in ähnlicher Weise abgelernt haben wie die spanischen Zigeuner ihre Lieder und Tänze den Spaniern, wie die russischen Zigeuner die ihren den Russen. So dürfte also nur die Façon zigeunerisch, der musikalische Urstoff ungarischer Herkunft sein.

Der Ausdruck Tanzlieder ist für diese Tänze insofern wohl am zutreffendsten, als sie ursprünglich alle mit einem Text verbunden sind und als, wie bei allen unberührt gebliebenen Völkerschaften, der Gesang stets vom Tanz begleitet wird. N—

Ungarischer Tanz No. 5 fis moll.

Originalspiel von Ernst von Dohnányi.

Aus der Kantilene des Anfangs tönt uns ein leidenschaftlicher, sogar eines erhabenen Anstrichs nicht entbehrender Unmut entgegen, den auch der nächste Teil nicht mindert, der vielmehr nur am Schluß sich etwas wehmütiger färbt, um dann wieder zu seiner ersten Heftigkeit emporzuschnellen.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

VIVACE, Fis dur. Plötzlich, wie eine jäh auftauchende Erinnerung, ertönt ein Sang prickelnder Lust; das Eiland der Seligkeit, das ferne, unerreichbare, scheint emporzusteigen: bald ausgelassen, bald besonnen und beschaulich äußert sich die Freude.

PASSIONATO, fis moll. Da greift wieder jener erhabene Unmut Platz. Schimmert nicht auch ein gewisser Stolz des Zigeuners daraus hervor, daß er sich Manns genug fühle, ihn zu tragen? N—

Ungarischer Tanz No. 6 Des dur.

Originalspiel von Ernst v. Dohnányi.
„ „ Francis Planté
Vierhändiges Originalspiel von Josef Weiß und Emerich Stefaniai.

VIVACE, Des dur $^2/_4$. Gerade dieser Tanz führt uns das nicht spezifisch Zigeunerische, sondern das echtbürtige Magyarentum vor Augen. Es steckt ein Stolz in dem Hauptthema, eine Lebenslust, welche fast einen partikularistischen Beigeschmack hätte, wenn sich nicht jeder von der schönen Tanzweise, die den Ausdruck jener Eigenschaften bildet, bezwingen ließe. Man hört die Sporen klirren und die Säbel rasseln, und man sieht die feurig entbrannten Blicke der Krieger nach den schönen Töchtern des Landes spähen. Auch die Trübung fehlt nicht, und zwar

MOLTO SOSTENUTO cis moll im Mittelsatz, der etwa zu besagen scheint: Welche übeln Tage auch über unser Ungarland hereinbrechen mögen, wir werden Sieger bleiben. Dann die Wiederholung und dann die stets beliebte Beschleunigung am Schluß, die Steigerung der Lebenslust, die Orgie! N—

Ungarischer Tanz No. 7 A dur.

Originalspiel von Ernst von Dohnányi.
Vierhändiges Originalspiel von Josef Weiß und Emerich Stefaniai

ALLEGRETTO VIVACE, F dur, $^2/_4$ (vgl. die allgemeine Einleitung). Ein unnachahmlich ritterlicher Stolz spricht aus diesem Tanz: man glaubt den Primas (Vorgeiger) mit seinen glänzenden Augen, die so gern an schönen Frauen haften, zu erblicken. Dieser Stolz hat etwas Verbindliches, Bezwingendes, besonders im nächsten Teil, wo er sich zu maßvoller Freude mildert. Wohl fegt eine Unmutswolke über den blauen Himmel der Freude daher: mit einer Kadenz, einem Spiel mit Tönen (hier der seltene Fall einer Konzession an die Virtuosität) wird sie hinweggefegt.

Brahms' Tänze sind in anderer Weise als Liszts Rhapsodien glänzende Klavierstücke, insofern sie zwar nicht immer bequem spielbar aber sehr klaviermäßig gesetzt sind und die Brahmssche Klaviertechnik aufs getreueste an sich tragen. Diese Technik ist, wie auch die musikalische Ausstattung der Tänze, stets in erster Linie darauf gerichtet, allerbeste Musik zu geben, den melodischen Blüten ihren vollen musikalischen Duft abzugewinnen. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Ungarischer Tanz No. 8 a moll.

Vierhändiges Originalspiel von Josef Weiß und Emerich Stefaniai.

Ungarische Nationalweisen, die Brahms gehört und gesammelt, vereinigte er zu einer Bearbeitung für Klavier zu vier Händen in mehreren Heften. Der vorliegende Tanz gehört zu der großen Reihe der weniger bekannten Stücke, aber zu den feurigsten der ganzen Sammlung. Er versetzt uns in eine Tanzorgie der Magyaren auf einem einsamen großen Gut der weiten, ungarischen Steppe. Junge Frauen und Mädchen mit ihrem schönen ovalen Gesicht, von dunklem Gelb, mit ihren wie im Azurglanz schwimmenden und schmachtenden Augensternen beginnen den Tanz. Die scharfen Rhythmen überstürzen sich mehr und mehr. Spieler und Sänger intonieren höher und nehmen an Vibration, wie Liszt, der erste Kenner ungarischer Musik, schildert, in einem Crescendo zu, welches durch seine Intervalle, seine Wiederholungen, seine Kraft, seine Rallentandos, seine plötzlichen, unsern musikalischen Gewohnheiten ganz fremden musikalischen Ausbrüche das Ohr überrascht. Unterdessen brausen die Saltarellos im unisono mit diesem extravaganten Übermaß von Klängen fort. Sie beschreiben Wirbel, schnellere Runden, immer schwindelnder wird der Taumel, bis die Tänzerinnen sich zu einer gedrängten Gruppe vereinen, als wolle eine jede von ihrer Nachbarin Kräfte borgen und den Rest ihres Atems in einer letzten, kreisförmigen Bewegung erschöpfen, die erst aufhört, wenn sie betäubt, erschöpft und keuchend alle zusammen, wie eine unbelebte Masse zur Erde sinken. In diesem Augenblicke sind alle, Sängerinnen und Zuhörer, Tänzerinnen und Zuschauer, gleich fiebernd! R—

Variationen über ein Thema von Paganini op. 35.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.
„ „ Ferruccio Busoni.

Die Paganini-Variationen von Brahms gehören zu den höchsten Aufgaben gediegener Virtuosenkunst. Sie stellen an die Fertigkeit, an die Anschlagsschattierungen ebenso hohe Ansprüche wie an die musikalische Phrasierungskunst des Vortragenden, und nur wenn dieser dem ganzen Werk außerdem noch einen dämonischen Grundzug zu verleihen imstande ist, dann erst wird er ihren eigenartigen Charakter zu treffen wissen. Nicht in letzter Linie wird eine unermüdliche Ausdauer darin erfordert, und den „Rekord" erreicht gar derjenige Virtuos, der auf das erste Heft gleich noch das zweite folgen lassen kann. Mit eherner Stirn, starrer Körperhaltung, ohne daß auch nur ein Schimmer seine Wangen tiefer rötet, unheimlich in seiner unerschütterlichen Ruhe, sitzt der Titan am Klavier; seinen Händen entgleiten unausgesetzt die wildesten Ton-Orgien und enden schließlich in einem Furioso, das die Ohren berauscht.

Aber Brahms hat doch neben der Entfaltung äußerlicher Virtuosität die rein musikalische Bedeutung nie verabsäumt: diese Variationen sind pikante Tonbilder, jedes von verschiedener Individualität und doch alle geeint durch die Verwandtschaft zum Mutter-Thema.

Das Thema entstammt einer der Capricen Paganinis, die einst die Welt in Atem hielten und die einen Rob. Schumann wie einen Liszt zur Übertragung für Klavier anregten. Dem Thema liegt etwa kapriziöse Mißstimmung zugrunde, die in ihrer rhythmisch eigenwilligen Zeichnung auch des Humors nicht entbehrt. Sogleich (Var. 1 und 2) bearbeitet der Hexenmeister von Virtuos das Thema in Sextenpassagen, die wie eine zähe Lava dahingleiten, in der 2. Var. noch durch polternde Akzente unterbrochen werden. Schlagen in Var. 3 leichte Flammen empor,

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

aus denen dann und wann Blitze hervorleuchten, so schreiten in Var. 4 auf kühnen Stelzenschritten Arpeggien einher, während bald oben, bald unten sich eine Trillerkette dahinspinnt. Var. 5 bietet in würdigen, von Oktavensprüngen durchflochtenen Achteln ein andres Bild. Der Reiz von Var. 6 besteht in den zuckenden Rhythmen rechts und links, die auf hastige Erregtheit deuten. In Var. 7 begrüßt uns ein Dialog zwischen Orchester und Solo. Über einer Wühlfigur erscheint in Var. 8 eine heftig bewegte Melodie. Zum tiefen Pochen des Ungemachs schleicht ein klagender Tonlauf empor: dann dreht sich das Spiel um (Var. 9, $^2/_4$).

„Außer Atem" eilt es in Var. 10 mit ihren Synkopen an uns vorüber. Plötzlich lächelt ein azurner Himmel (Var. 11, A dur) auf uns hernieder, ein leises Klingen wie vom erwachenden Frühling trifft unser Ohr, das sich in Var. 12 zu geschmeidigen Girlanden wandelt. In Var. 13 gewinnt der Mißmut wieder die Oberhand und tollt recht übermütig, alle Augenblicke in Oktavenglissandos, einher.

(ALLEGRO, Var. 14.) Durch ein kontinuierliches Wühlen in 32teln hämmert ein markiger Rhythmus, bis ein Dis dem Ganzen Halt gebietet. Bald erscheint klagend und mühsam emportauchend die Melodie. Was sie birgt an leisem Weh, das wird immer machtvoller verkündet, bis es gewaltig und erschütternd erdröhnt und so zum Ausklingen bringt: das nie zu erschöpfende Thema vom Mißmut, der den Menschen auf Schritt und Tritt begleitet, doch den er überwindet, indem er ihn künstlerisch gestaltet. N—

Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24.

II. Teil.

Originalspiel von Josef Weiß.

Wenn im Busen Polyhymniens zwei Seelen wohnen, von denen sich die eine mehr der Poesie, die andre der Baukunst zuneigt, so ist die Variationsform eine ausgesprochene Inkarnation dieser zweiten Seele. Der Begriff der Baukunst muß dabei sogar noch auf eine ihrer Sonderabteilungen eingegrenzt werden, auf die Zierkunst. Stets haben die Meister die ihr entlehnte vorzügliche Eigenschaft der Musik, das nämliche Thema in unzähligen Abänderungen auszugestalten, geschätzt. Aber es ist denn doch ein großer Unterschied zwischen Variation und Variation. Da, wo das Auszierungswerk, die „Veränderung", sich als der Hauptzweck vordrängt, muß naturgemäß eine Verflachung des jedem echten musikalischen Kunstwerk unerläßlichen p o e t i s c h e n E i n s c h u s s e s eintreten: die Variationen sinken zu einem ergötzlichen Tonspiel herab und die einzelnen Variationen bilden ähnliche Neugestaltungen des gleichen Grundstoffes, wie die bunten Glasplättchen im Kaleidoskop.

Gegen dies etwas äußerliche Verfahren haben nun die großen Meister mit ihren Variationen praktischen Protest eingelegt, so namentlich Beethoven. Seine 32 Variationen in C moll dürfen das Variations-Kunstwerk par excellence heißen. Das achttaktige tragisch düstere Thema wird hier in 34 (das Finale mitgerechnet) verschiedenen Abwandlungen zunächst äußerlich sehr kunstreich ausgestattet. Aber diese äußerliche Ausgestaltung durchdringt eine leitende Grundidee, die uns den tragischen Gedanken zuerst mächtig, dann tröstend, endlich in erschütternder Beredsamkeit übermächtig zeichnet. So bauen sich diese 34 Varietäten bei Beethoven zu einem einheitlichen Kunstwerk auf.

Wenn wir von Mendelssohns Variations sérieuses absehen, hat niemand wieder mit so zwingender Gewalt diese Einigung der Verschiedenheiten unter einen poetischen Grundgedanken,

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

mit andern Worten, diese poetische Folgerichtigkeit im Variationen-Kunstwerk zu erreichen gewußt wie Brahms. Das schlichte, einfache Händelsche Thema bekundet Liebenswürdigkeit und naive Lebensfreude. Indem wir die Variationen 1 bis 13 diesmal beiseite lassen, gelangen wir mit Var. 14 zu einer Umwandlung des Themas in kraftvolle Lebenslust, die in Var. 15 — in einer Teilung zwischen dem „Orchester-Tutti" und dem Solo-Instrument — markig zugreift und auch den Hindernissen zu trotzen weiß (die chromatischen Durchgangsnoten im zweiten Teil), in den Var. 16 bis 18 leicht und lose tändelt, dann in Var. 19 der schönen alten Zeit in Gestalt einer beschleunigten Sizilienne einen Tribut darbringt, um dann in Var. 20 bedachtsam die Stirn zu runzeln, in Var. 21 gar ein wenig zu schmollen (in der rechten Hand Triolen mit Vorschlägen), um in Var. 22 zu dem Summen der alten Savoyardenleyer (während der ganzen Var. bleibt links die Quint B F liegen) naiv vor sich hinzuträllern, dann in Var. 23 und 24 übermütig daherzutollen, mit Var. 25 kraft- und zielvoll mit dem allen aufzuräumen und sich zu einer gewaltigen Schlußtat zu rüsten.

FUGA. Als diese ertönt das Fugenthema, zu dem das erste Thema altväterlich würdevoll, doch freundlich ernst ausgenutzt wird. Bald verkehrt sich der Ernst in Trübsinn (zuerst die kleine Sext, endlich das Thema in b moll). Als ob ihm aus der Grundtonart B vor der Hand kein Heil erwüchse, wendet sich das Thema weich wehmütig nach Des dur, und hier regt sich sofort erneute Lebenslust in der Umkehrung des Themas. In dies Idyll greift rauh die thematische Bildung ein, die mit E oben und mit E unten beginnt (in a moll) und die oben das umgekehrte Thema, unten Ansätze des geraden Themas enthält und sich weiterhin sogar dramatisch anläßt, bis das echte Eigentliche sich wieder Bahn bricht, und zwar in dem verlängerten Thema im Baß in B dur. Nach dem Zwischenspiel einer tändelnden Besänftigung erhebt sich ein neuer thematischer Gipfel, und zwar in Gestalt einer Zusammenkoppelung des oben regelrechten, unten umgekehrten Themas. Nunmehr beginnt die große Schlußbildung. Das Thema tobt sich zunächst an der Hand eines durch das ganze Klavier dröhnenden Orgelpunktes aus, um dann mit allem Nachdruck selbstbewußt und markig die Anfangsphrase zu beteuern und dem Ganzen damit ein Siegel aufzudrücken. Dies Siegel aber zeigt nichts anderes als die verschlungenen Initialen der Meister Händel-Brahms. N—

Walzer op. 39. No. 1, 2, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

Originalspiel von Josef Weiß.

In einem Punkt waren die beiden Antagonen Wagner und Brahms einig, in ihrer Vorliebe für den Walzerkomponisten Strauß. Es ist bekannt, daß Brahms unter ein Autograph, das den Anfang der „Schönen blauen Donau" bildete, die Worte schrieb: Leider nicht von mir. Bei dem Gartenfest in Bayreuth bei den ersten Festspielen 1876 wurden auf Anordnung Wagners Walzer des großen Johann gespielt. Diese Walzer von Brahms nun sind eine Fortentwicklung Schubertschen Geistes, sie sind aber auch von der Grazie Straußens beeinflußt. Doch bedeuten sie, sowohl gegenüber dem leichtgeschürzten Strauß, wie dem sich alles aus dem Ärmel schüttelnden, anscheinend improvisierenden Schubert eine entschiedene Rechtsschwenkung nach der Seite der musikalischen Gediegenheit, sie sind Schubert-Straußischer Geist in musikalischer Konzentrierung.

Der Umstand, daß sie eben nicht so leicht und obenhin niedergeschrieben sind, hat die Herausprägung eines scharfen Sondercharakters eines jeden einzelnen Tanzes zur Folge gehabt: jeder von ihnen spiegelt eine fest umgrenzte kleine Gemütsstimmung wieder, jeder hat seinen eigenen Bewegungscharakter, keiner gleicht dem anderen. Auf den prunkvoll fröhlichen ersten Tanz (H dur)

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

folgt der sanft wiegende zweite, der durch den „Einwurf" der linken Hand zwischen die rechte dem Spieler ein wenig Pein bereitet, auf den zart melancholischen dritten folgt im vierten ein derber Mißmut, der durch das schmeichelnde Kosen des fünften verscheucht wird. Prickelnde Lustigkeit regt sich im siebenten, und eine aufreizende Übellaune wird im achten bezwungen. Geheime Lustigkeit offenbart der achte, einen naiven Schmerz der neunte, halb possierlich humorvoll gibt sich der zehnte; wieder eine Umwandlung von Mißmut in Behagen bringt der rhythmisch eigenartige elfte; dies Behagen wird in anderer Art, während der Baß meist kühn durch drei Oktaven schreitet, in No. 12 fortgesponnen. Stolzes Selbstgefühl gibt der 13. kund. Gar heftig und unwirsch poltert der Unmut im 14. Tanz, um in No. 15 echt wienerisch beschwichtigt zu werden. „Ein bischen Melancholie" in No. 16 beschließt die ganze Sammlung. N—

LOUIS BRASSIN

(1840—1884)

Au Clair de la Lune Nocturne op. 17.

Originalspiel von Sally Liebling.

MODERATO. — Eine stille und milde Nacht! Allüberall der Frieden wohnt — p dolce —. Am Busen einer weißen Wolke träumt überm Berge dort der Mond. Die Erde küßt der Geist der Träume und durch das grüne Laub der Bäume ein Silberband der Nebel spinnt — Begleitungsfiguren —. Bei des Mondes hellem Scheine umgibt uns ein geheimnisvolles Leben, dessen Zauber der Dichter in Tönen besingt: Am Hang schwebt die Rose in linden Abendlüften — p, pp —. Johannisfunken ziehen durch die Lüfte — molto animato —. Wie sich rings die Nebel schichten — mosso — dort wo am See die Wellen sich kräuseln — 16tel Läufe —. Auf der Welle leise Lieder will die weiße Wolke lauschen, die in magischer Beleuchtung in Nähe des Mondes verharrt. Sie, die rastlos stets am Tage fort von Land zu Land gejagt, träumt im Lichte des Mondes, bis der Morgen tagt. — Eine wohlfließende sonore Melodie schildert gleichsam unsere tiefen Empfindungen, die uns in dieser Mondscheinnacht beseelen: Gleichst, o Herz, du nicht jener weißen Wolke? Treiben dich nicht vorwärts am Tage immerdar die Sorgen, die Hetze und Hast des täglichen Lebens? Wohl dir, wenn dir die Nacht die Ruhe schenkt, die dich jetzt umgibt — poco riten. — wenn dein Gewissen die heilige Ruhe trägt wie diese Mondschein-Sommernacht! R—

MAX BRUCH

(geb. 1838)

Frithjof-Szenen. Frithjofs Heimfahrt.

Originalspiel vom Komponisten.

Vom schwarzen Schwan gezogen, die Segel vom frischen Nord geschwellt, so durcheilt Frithjofs Schifflein die Fluten. Er hat Sieg auf Sieg errungen und hofft das Herz des alten Königs Helge soweit zu erweichen, daß dieser ihm sein Töchterlein Ingeborg nicht länger verweigert.

ALLEGRO MOLTO, C dur $^2/_2$. Nach kurzer Einleitung, die der Schilderung des „Milieus", der rüstigen Verrichtungen der Mannschaft auf dem kleinen Segler gewidmet ist, erschallt ein froh-

gemutes Motiv, das durch den Wechsel von zwei gewöhnlichen Vierteln mit einer Vierteltriole charakteristisch ist. Ein mehr gesangmäßiges Motiv, das sich anschließt, entwickelt diesen Frohmut zu hoffnungsvoller Tatkraft. Auf der Dominante G erklingt weiter ein heller, frischer Gesang, der in seinem Wechsel zwischen Triolen und Vierteln sich thematisch an das erste Thema anknüpft, aber herzhafter gehalten ist, als alle Themen zuvor. Diese Empfindungen greifen bald auf die Gefährten des Helden über, die sich freuen, die Heimat wieder zu begrüßen und die an einem glücklichen Ausgange der Herzensangelegenheiten ihres Helden nicht zweifeln. Sie wissen nicht, wie Gott Baldur, an dessen Hain sie eben vorübergleiten, Pein und Unglimpf für Frithjof vorbehalten hat. Vorläufig durchwogt nur Siegeszuversicht dies kernig-heroische Vorspiel. N—

Frithjof-Szenen. Ingeborgs Klage.

Originalspiel vom Komponisten.

ANDANTE SOSTENUTO, g moll $^2/_4$. Frithjof hat, da ihm der Frühlingsgott Baldur gegen seine Widersacher keinen Beistand geliehen und ihm die Gewinnung der angebeteten Königstochter Ingeborg nicht ermöglicht hat, des Gottes Tempel in Brand gesteckt und ist des Landes verwiesen worden. Nur sein Falke ist bei Ingeborg zurückgeblieben, die dessen Ebenbild, wie er einst auf Frithjofs Schulter saß, in einen Teppich einstickt. Herbst ist es, sie blickt hinaus auf das Meer, an dessen Horizont Frithjofs Segel längst entschwunden ist. Wir belauschen ihre Gedanken in diesem schwermütigen Monolog: wie sehr beneidet sie das Segel, das den Geliebten auf seiner Fahrt begleiten darf.

CON MOTO, G dur $^3/_4$. Da fällt ihr Blick auf den Falken, und freundlicher formen sich ihr Ton und Wort, die sie an den zurückgelassenen Zeugen ihres Glückes, den Falken, richtet. „Bin ich erst tot, vernimm mein Gebot! grüße mir Frithjof."

Natürliche Innigkeit der Empfindung, melodische Schönheit und hervorragende Sangbarkeit haben dieser Szene auch in ihrer Loslösung vom ganzen Werk eine ungewöhnliche Beliebtheit eingetragen. N—

Kol Nidrei op. 47. Adagio nach hebräischen Melodien.

Orig nalspiel vom Komponisten.

ADAGIO NON TROPPO, d moll $^4/_4$. Wir entschweben zurück in die Zeit, da Gott noch als Adonai den auserwählten Stamm der Juden gegen ihre Widersacher beschirmte und von ihnen als Entgelt Opfer und Frömmigkeit verlangte. Wieder ist sein Volk von ihm abgefallen, wieder hat es an den Greueln der Heiden teilgenommen, hat deren Lebenslust vorgezogen den asketischen Geboten ihres Gottes. Dafür sind die Erwählten in Not und Trübsal gestürzt und beweinen an den Wsaserflüssen Babylons ihr trübes Schicksal.

Langsam, schleppend, abgerissen schluchzend spiegelt (nach wenigen Takten der Einleitung) die Hauptmelodie die bußfertige Zerknirschung der Niedergebeugten wieder. Kein Ausweg ist zu hoffen. Wie, wenn die alte Heldenkraft wieder in ihnen erwachte, wenn sie Treue und Tugend gelobten, würde da der Herr sie nicht wieder erhören? (das kurze heroische, rhythmisch prägnante Zwischenspiel). Noch inbrünstiger als zuerst erklingt die „Stimme des Gelübdes".

UN POCO PIU ANIMATO, D dur. Sanfte trostreiche Harmonien verkünden den Flehenden, daß ihre Bitte erhört ist, daß sie wieder zu hoffen wagen dürfen, daß der Herr sie nicht verlassen wird, wenn sie nur sich wieder zu ihm kehren. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Loreley, Oper. op. 16. Vorspiel.

Originalspiel vom Komponisten.

Der geheimnisvolle Zauber der Sagenwelt des Rheins steigt vor uns auf.

ANDANTE SOSTENUTO, E dur $^4/_4$. Noch nicht haben sich eiserne Geleise in seine Ufer eingeheftet, und der feine sonnenbeschienene Morgennebel ist noch unvermischt von den qualmenden Ausatmungen der Schlote der Dampfschiffe. Wir werden in die Zeit versetzt, als der Königstochter Loreley ein herbes Leid widerfuhr und sie Rache schwor dem treulosen, leichtherzigen Männergeschlecht. Hier im Vorspiel glaubt sie noch an die Seligkeit und Treue der Liebe: es ist ein Sang von ewiger Liebe und von sonnigem Glück aus romantischer Vorzeit, den wir im Vorspiel vernehmen, der, nach dem Aufsteigen dieser Zeit in der Einleitung, uns bald begrüßt (G dur, Lied der Loreley aus dem II. Akt „Siehst du ihn glühen im Brautpokal") und dessen ruhige Siegeszuversicht auch durch den Mittelsatz (G dur, L'istesso Tempo $^3/_4$) kaum eine Ablenkung erfährt, bis dann, nach machtvoller Steigerung, dieser Sang (diesmal in der Haupttonart E dur) mit dem vollen Glanz und dem üppigen Wohlklang des ganzen Orchesters wieder erklingt. Nur ganz am Schluß (im vorletzten Takt) erfährt seine Zuversicht eine leise Abdämpfung durch die Note der Tragik (im vorletzten Takt). N—

Odysseus op. 41. III. Szene: Odysseus und die Sirenen.

Originalspiel vom Komponisten.

Eine der reizvollsten Szenen des beliebten Werks zieht an uns vorüber. Odysseus, der listenreiche und weitgereiste, fährt auf seinem Schiff nebst seinen treuen Gefährten auf der Suche nach seinem Heimatlande Ithaka an der Insel der Sirenen vorüber. Von ihrem Gesange hat er Wunderdinge sagen hören, weiß aber auch, daß er dem Untergange verfallen ist, sobald er sich zu sehr anlocken läßt. Bleichende Gebeine am Gestade der Insel erzählen von schaurigen Gelagen, denen sich die Damen hingaben, sobald sie eines Schiffers habhaft wurden. Andrerseits möchte er als der alte Epikuräer, der die Gastfreundschaft einer Circe, einer Kalypso nicht verschmähte, sich auch den Gesang der Sirenen nicht entgehen lassen. Auf seinen Befehl ist er fest an den Mast gebunden, indes seine Gefährten ihre Ohren mit Wachs verstopft haben.

ALLEGRO MODERATO, D dur $^4/_4$. Lautlos gleitet das Schiff durch die Fluten. Kosend umspielen die Wellen den Kahn. „Nun singet, Sirenen, den Zaubergesang, Und wär' er auch lauter als Donnerklang, Uns soll er nimmer betören!" So singen mit markiger Steigerung die taub gewordenen Gefährten. Nur das Ächzen der Ruder unterbricht die erwartungsvolle Stille.

ADAGIO, Cis dur $^6/_4$. Ein Harfenakkord klingt durch die Stille. Mit verführerisch wollüstigem Schmeichelklang stimmen die Sirenen ihr Lied an, versprechen dem Vieldulder Odysseus, ihm von Trojas Taten zu erzählen, ihm der Weisheit letzten Schluß zu enthüllen. Die Zauberklänge stören den vielerprobten Mann tief in seinem Innersten auf, er windet sich unter den Fesseln, fleht die Gefährten an, ihn loszubinden, mit dem Erfolg, daß sie die Tauue nur noch fester spannen. Er ergibt sich in sein Schicksal, als ein Unfreier die höchsten Wonnen zu genießen, welche die Tonkunst zu verleihen vermag.

ALLEGRO ANIMATO, D dur $^2/_2$. Unterdes fährt das Schiff an dem unheildrohenden Gestade vorüber: „Gerettet!" ertönt es aus den Reihen der Gefährten, und Odysseus hat sich doppelt zu bedanken, bei sich selbst, daß er vorausblickend die richtigen Maßregeln zur Abwendung der Gefahr getroffen, bei den Gefährten, daß sie seine Befehle pünktlich befolgt haben. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Vom Rhein. Gedicht von Friedrich Bodenstedt.

Für vierstimmigen Männerchor komponiert.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRO, Es dur, 4/4. O wie wonnig ruht sich's am grünen Rhein in der Morgenglut wie im Abendschein! Mit diesem Refrain wird jede der drei Strophen, von denen die zweite eine Wiederholung der ersten ist, beschlossen. Der Komponist hat gerade auf diesen Refrain allen Klangzauber, über den er, der geborene Rheinländer und der Meister des Chorgesanges gebietet, gehäuft: über sanft ausgehaltene Harmonien schreitet der erste Tenor in schmeichelnder Kantilene, die bald auch die andern Stimmen schmelzen macht, und alle Singenden zu klangsatter Harmonie vereinigt.

Dem Stück ist markige, männliche Frische zu eigen, von der sich das lauschige Ges dur „Ferner Glockenklang" und in der zweiten Strophe „Schiffe klein und groß" wirkungsvoll abhebt, worauf mittelst des neubelebten Überganges sich der schon erwähnte Refrain vorbereitet. Die dritte Strophe trägt behufs der Schilderung der Sehnsucht, die sich auch dem vorübereilenden Rheintouristen ewig ins Herz schreibt, ein abweichendes, mehr verinnerlichtes Gepräge. Den unauslöschlichen Trieb zum Rhein deutet eine Rückkehr zu dem auch in den ersten zwei Strophen berührten Ges dur an, den Schluß bildet auch hier wieder der

Refrain: O wie wonnig ruht sich's am grünen Rhein! N—

Dritte Symphonie in E op. 51. Scherzo.

Originalspiel vom Komponisten.

VIVACE, 3/4. Eine idealisierte Tanzszene liegt diesem Scherzo zugrunde. Zuerst kündigt sich dumpf und leise ein eigenartiger Tanzrhythmus im Basse an, um sich darauf, vorläufig ohne Zunahme an Kraft, nach oben zu verpflanzen. Erst jetzt entwickelt sich aus diesem Tanzrhythmus ein lebhafteres, durch aufwirbelnde Passagen gekennzeichnetes Treiben, dem dann der auf einer Fermate rastende erste Rhythmus Einhalt gebietet, worauf der Anfang, diesmal aber mit markiger Kraft, wiederkehrt und zu einem wuchtigen Abschluß gelangt.

Diesem mehr männlich charakterisierten Satz folgt nun der zartmelodische, weiblich anmutende Seitensatz (G dur), nicht ohne daß dann und wann der Anfangsrhythmus sein Interesse bekundet, auch nicht ohne daß die Melodie von Girlanden umwunden wird. Die zarte Melodie geht kurze Zeit gar in ein leichtbeschwingtes Hüpfen über, dann ertönt zunächst ein Pendant zur ersten Melodie des Seitensatzes, dann sie selbst. Der erste Tanzrhythmus kehrt nunmehr genau in seiner ersten Gestalt wieder bis kurz vor seinem Schluß, wo nun ein nicht minder männlicher, aber trotzvoller Seitensatz (eine Durcharbeitung des Tanzrhythmus, c moll) folgt.

Die Kraftanstrengung hat dem wiederkehrenden ersten Tanzrhythmus alles Mark entzogen, er ist zum Geflüster erstorben. Aber lieblich und ermutigend ertönt die Melodie des ersten Seitensatzes wieder und setzt sich als die herrschende fest, ja, sie treibt sogar ein wenig ihr mutwilliges Spiel mit dem ersten Rhythmus, der sich nur erst am Schlusse wieder fest und kernig behauptet. Welche noch so kühne Heldenkraft wäre durch Anmut und Schönheit nicht zu bezwingen! N—

Violinkonzert I op. 26. gmoll. II. Satz adagio (Klavierbegleitung).

Originalspiel vom Komponisten.

Dieses Violinkonzert gehört zu den monumentalen Tonwerken, deren Kraft und Glanz auf Jahrzehnte hinaus nicht erblassen wird. Die Firma Hupfeld hat es sich deshalb nicht nehmen

lassen, den Komponisten für eine Wiedergabe auf der Phonola und Dea zu gewinnen. Ein unschätzbares Verdienst, wird doch dadurch der Nachwelt eine originelle, authentische Verwirklichung des Kunstwerkes erhalten.

ADAGIO. Eine vornehme, großzügige Melodie führt uns sofort in den Geist des Stückes hinein. Sie erhält sich in immer steigender Empfindung — cresc., sempre cresc. — bis zum Mittelsatz.

GES DUR, voller Inbrunst glauben wir uns in das Gefilde der Seligen versetzt: Immer höher steigt der Glanz der Melodie, bis schließlich das Klavier das Thema übernimmt und in markigen Akkorden durchführt. Zur Ruhe zurückgekehrt — f ed espress — läßt die Geige das Thema noch einmal in sonoren tiefen Tönen sich ausleben, um dann in schmelzenden, süßen Klängen — mosendo — zu enden. Diese Klavierbegleitung mag besonders Violinstudierenden als Vorbild für Dynamik, Rhythmus und Vortragsart des Konzertes dienen. R—

CONSTANTIN BÜRGEL

(geb. 1837)

Arietta.

Originalspiel von Conrad Ansorge.

ANDANTE CANTABILE, D dur $^3/_4$. Sonnige Beschaulichkeit, die vorübergehend von den Schatten des Schmerzes getrübt wird, bildet den Grundzug der kleinen liebenswürdigen Komposition. Ein Hang zum Zierlichen kräuselt die Gesangsstimme oft zu feinem Passagenwerk. Dieser Umstand, wie die rhythmische Bewegung mit dem Absetzen der ersten Note, dem Akzent auf dem zweiten, dem Zierwerk auf dem dritten Viertel erweckt die Erinnerung an ein verlangsamtes Menuett und damit an die alten schönen Zeiten, in denen noch der Kultus des Häßlichen in der Musik streng verpönt war.

In acht Takten lächelt zunächst jene sonnige Beschaulichkeit friedsam und behaglich dahin, lebt sich dann in der höheren Oktav in reicheren Verzierungen weiter aus, um in ein weiches Moll abzugleiten. Die dadurch angeschlagene elegische Stimmung wird nunmehr in dem Mittelsatz ausgesponnen, und zwar in Vier- und Zweitaktreihen, die ein immer leidenschaftlicheres Gepräge annehmen und auf dem Oktaventriller (Cis zum Baß A) als Dominante von D) gipfeln. Der Herzensfriede ist wieder gewonnen, ist erprobt, der erste Teil erklingt diesmal ohne jene Abgleitung und mit einem sanftseligen Schluß in D dur. N—

TERESA CARREÑO

(geb. 1853)

Spanischer Tanz. (Für Phonola und Dea improvisiert.)

Originalspiel von der Komponistin.

Wer möchte mehr zur Schaffung eines spanischen Tanzes berufen sein als die Südamerikanerin und geistvolle Pianistin und Komponistin Teresa Carreño. Eine Frau, die es fertig gebracht, daß eine von ihr komponierte Nationalhymne in Venezuela Eingang gefunden, mußte auch in dieser Kompositionsgattung Hervorragendes entstehen lassen. Und so hören wir dann auf unseren Zauberinstrumenten einen spanischen Tanz aufspielen, der an Feuer, Kraft und echt spanischer Grandezza seines Gleichen sucht! R—

EMANUEL CHABRIER

(1841—1894)

Bourrée Fantasque c moll.

Originalspiel von Alfred Cortot.

Très animé et avec beaucoup d'entrain. — „Nachts um die zwölfte Stunde verläßt der Tambour sein Grab". So etwa mutet uns das Motiv der an geheimnisvollen Trommelwirbel erinnernden Einführung an. In diese unheimliche Stimmung hinein tritt — 8. Takt — ein sprühender, das Dunkel plötzlich erhellender Lichtstreifen — f —, der unter dem Getänzel der Mittelstimme irrlichtartig in den Bahnen des Einleitungsmotivs umherstreift. Und so spinnt sich der unheimliche Spuk der tanzenden Irrlichter fort. Bei sans ralentir — nach einem Sitze ausspähend. Auf fis wird der Ruhepunkt gefunden und — l'istesso tempo — darüber in dunklen synkopierten Bewegungen entstehen zitternde Nebelstreifen — pp una corda — bewegen sich, an die einmal eingenommene Region gebannt, auf demselben Platz — sempre una corda —. Das Vormotiv hat ausgeruht und beginnt unter dem Nebelstreif, in leishuschenden Bewegungen sich erhebend, seinen vorigen magischen Tanz. Fern vom Kirchturm her hören wir — pp — die Glocken leis, aber eindringlich erklingen — C-Töne mit Pedal, allargando —. Wie besänftigende Beschwörungsformeln fallen — con calose — neue Klänge in unser Ohr, die sich im Farbenwechsel spiegelnd nach molto Moderato hinüberziehen. Schon glauben wir den Gegenspuk gebannt. Da tritt — a tempo vivo — mit verstärkter Heftigkeit in abwechselnd wilden und verwehenden Tönen der Tanz der Irrlichter wieder auf. Der alte Trommelwirbel ertönt und langsam ziehen die Gestalten an uns vorüber weit in die Ferne. R—

Pièces pittoresques. No. 6 Idylle.

Originalspiel von Edouard Risler.

Chabrier der als Beamter des Ministeriums des Innern in Paris während der längsten Zeit seines Lebens die Musik im Nebenamte betrieb, hauptsächlich bekannt durch seine Opern „Gwendoline" und „Der König wider Willen", hängt in diesem Stück einer Stimmung nach, die man etwa als regsame Beschaulichkeit bezeichnen könnte.

ALLEGRETTO (avec fraicheur et naîveté), E dur $^4/_4$. Über leichten Tontupfen, die während des ganzen Stücks andauern und nur bei der Wiederkehr des ersten Teils sich alle Augenblicke in hurtiges Passagenschmuckwerk auflösen, erklingt eine zarte Melodie, wie sie etwa einem weltfremden Sonderling kommen würde, der sich einsam in schlichter Naturumgebung ergeht. Kaum weicht der Mittelsatz (C dur) vom Bewegungscharakter (die Tupfen schreiten hier statt in Oktaven in regerer Gegenbewegung einher) und von der gleichmäßig genügsamen Stimmung des Hauptsatzes ab, höchstens daß sich ein Anflug von Sehnen und Verlangen einstellt. Gleich erscheint nunmehr (E dur) wieder der Hauptsatz mit der erwähnten gelegentlichen Einschiebung gebrochener Akkorde in den Gang der Tontupfen und mit der klanglich reizvollen Verlegung in das obere Tonreich, bis am Schluß sich eine gewisse Wehmut Bahn bricht, vielleicht darüber, daß das Idyll so bald ein Ende erreichen muß. Einige improvisierende, weit auseinandergelegte Harmonien bilden den Ausklang des liebenswürdigen Stückleins. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

CAMILLE CHEVILLARD

(geb. 1859)

Thème et Variations op. 5.

Originalspiel von Alfred Cortot.

TRES ANIME, G dur $^4/_4$. Das Stück beginnt mit einer längeren improvisierenden Einleitung, worin der Komponist gleichsam dem überquellenden Phantasieborn nach und nach Einhalt gebietet.

Rauschende Läufe wechseln mit geheimnisvoll modulierenden Akkorden. Als kleinen Scherz wendet der Komponist kurz vor dem Schluß dieser Einleitung die Quinten stimmenden Geigen an, — ein hurtig stürmender Lauf, und das

THEMA erklingt, schlicht, nicht ohne Eigenart im Rhythmus und in den Tonfolgen und in der Modulation, zuerst einstimmig, dann durch Harmonien gestützt.

ASSEZ ANIME (1.) In der ersten Variation greift der Komponist lediglich den ersten Takt seines Themas auf und spinnt ihn leise, vom zarten Pochen der linken Hand begleitet, durch geschmeidige harmonische Durchgänge hindurch, fort („près que murmuré").

SCHERZANDO (2.). Das nämliche thematische Bruchteil wird jetzt mit launiger Lustigkeit verlebendigt, wobei namentlich der Wechsel von $^4/_8$ und $^3/_8$ Takt kapriziös wirkt. $^6/_8$ Als Gegensatz wird nunmehr das Thema in geschmeidig wiegenden Achteln abgewandelt.

AVEC CHALEUR, c moll $^3/_4$ (3). Bis jetzt hat der Frohsinn regiert. Nunmehr steigt die Melancholie in einem von fortwährendem Murmeln begleiteten Gesange, der im zweiten Teil wieder ganz neue harmonische Bahnen einschlägt, empor.

AUSSI VITE QUE POSSIBLE, $^2/_4$ G dur (4). Wieder erobert der Frohsinn das Feld, obschon er sich hütet, sich laut vorzudrängen. Durch ein leichtes, flinkbewegtes Passagengehusche läßt er leise, aber doch eindringlich genug seine Klänge ertönen.

LENTEMENT, $^{12}/_8$ (5). Nachdem der Frohsinn so fast unmerklich die Flagge gehißt, verkündet er jetzt in einem gewaltigen Crescendo seine Botschaft, zuerst mit feinem Silberglöckleinschall über harmonischen Wogen, dann mit markiger Wucht, die ihm (vergl. die nachschlagenden, abgebrochenen Achtel) fast den Atem benimmt, um sich dann freudig-freundlich zu beruhigen.

PAS TROP VITE, $^4/_4$ (6). Ein kurzer, fugierter Satz zeigt die Reize des Themas in neuer Gestalt, um nunmehr in

TRES-VITE (7) ein kurzes einstimmiges Gehämmer, das nur am Schluß harmonisch gestützt wird, überzuleiten.

CALME ET TRANQUILLE, C dur $^4/_4$ (8). Eine Neugestaltung drängt die andre. Hier erscheint das Thema, halb wehmütig, über auf- und abwärts gleitenden Harmonienwogen,

UN PEU PLUS LENT, (9) um sich immer mehr zu verdichten und zu erstarken und

ANIME ET BRILLANT (10) in einer immer glänzendern Schlußbildung die Reihe der Gestaltungen markig und sieghaft zu beenden. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

FRÉDÉRIC CHOPIN

(1809—1849)

Andante spianato aus der Polonaise op. 22 G dur.

Originalspiel von Frau Prof. Florence Bassermann.
„ „ Francis Planté.

ANDANTE SPIANATO, G dur, $^6/_8$. Das Wort spianato, so viel wie ausgeglichen, geebnet, geglättet, bezieht sich auf das sanfte Gewoge der linken Hand. Über diesem erscheint, wie ein Nachen auf spiegelklarer Flut, eine der liebenswürdigsten Melodien, die der geniale Pole je ersonnen, fast schäferhaft naiv, zart, frohgelaunt und von Zeit zu Zeit mit einer kleinen Tonarabeske verbrämt, wie wenn eine übermütig feine Laune einen friedlich behaglichen Gedankengang unterbräche. Ein leichtes Wölkchen zieht über diese Grundstimmung heran, verdichtet sich (bis H dur), um sich dann in zartes Gekräusel zu verflüchtigen. Wieder der erste Gesang, der bald eine zweite Stimme zum Duett erweckt, das nunmehr ein wenig leidenschaftlich ernst (in den Sechzehnteldoppelgriffen) endet. Wieder durch geschmeidige Tonarabesken tönt wie Glockenklingen ein feiertägliches D.

SEMPLICE. Das Gewoge verschwindet, einfach fromme Harmonien lösen jenen Gesang ab. Auf sie folgen wieder die eben gehörten Tonarabesken, am Schluß noch vier Takte Choral. Schwebte dem Komponisten die schöne Sängerin Gladkowska vor, die er während der Abfassungszeit des Stücks zum Altar zu führen gedachte, oder begeben sich die Teilnehmer an der Polonaise zuerst zur Messe, bevor sie sich den Freuden des Tanzes weihen? Frühling draußen und Frühling ihm im Herzen, das ist sicher. N—

Balladen.

Von dem ursprünglichen Tanzliede (b a l l a r e tanzen) ist in Chopins Balladen keine Spur mehr anzutreffen; die Bezeichnung wird vielmehr in gleichem Sinne wie in der zeitgenössischen Poesie angewandt: eine Ballade ist eine Erzählung von Lust und Leid, von Jubel und Tränen, von armen Menschenkindern und dem finstern Unheil, das in deren Schicksale so unsanft und ungnädig eingreift.

Ein besondres Kennzeichen von Chopins Balladen ist der persönliche Charakter dieser Stücke, deren fast ein jedes — insbesondre die kleine Ballade in F dur, die in As dur, die letzte in f moll — eine Herzensergießung, eine Seelenbeichte des Komponisten bildet. Äußerlich ist die Wiederkehr des nämlichen Grundmotivs, dem Refrain im Gedicht entsprechend, bemerkenswert. Dieser musikalische Grundgedanke kehrt ähnlich wie in der Rondoform, hier nur freier und vielgestaltiger wieder und führt die Balladenform, die gerade an verschiedenen „Zwischenfällen" reich ist, auf ein einheitliches Leitmotiv zurück.

Mit seinen vier Balladen beschritt Chopin ein Gebiet, das er als der erste an- und ausbaute, auf dem aber keiner seiner Nachfolger gleich Köstliches zu schaffen imstande gewesen ist. Liszts zweite Ballade, die ähnlichen Bahnen folgt, ist ein wenig zerfahren und in ihrem Aufbau bei weitem nicht so formvollendet, auch in ihrer Ausarbeitung lange nicht so eigenartig und anziehend. Grieg hat in seiner sehr interessanten Ballade die Variationenform benutzt, sich also nur in bezug auf die Bezeichnung des Stücks an Chopins Balladen angelehnt. Schumann hat geistesverwandten Schöpfungen den Titel Novelletten verliehen und dadurch ihre losere Form und ihren naiveren Inhalt angedeutet. So bleiben Chopins Balladen ein Unikum, ein Schatz von unübertroffener Schönheit und unverblaßtem Glanze. N.—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Ballade op. 23 gmoll.

Originalspiel von Harold Bauer.
„ „ Ferruccio Busoni.
„ „ Raoul Pugno

LARGO. Aus tiefer Schmerzensnacht erhebt sich die Klage, die

MODERATO (im Hauptthema) in verhaltenen Seufzern, in Frage und Antwort das unabwendbare Leid besingt, das auf einer unversiegbaren Lebenskraft (die schnell emporjubelnde Passage!) lastet.

AGITATO. Die Klage nimmt zu an Erregung und Beredsamkeit und erschöpft sich in unmutsvollem Wühlen; und leise, leise, zauberisch lieblich erklingt das Lied von früherem Glück, vom Neigen der Herzen zu Herzen, von Sonnenschein und seligem Behagen (der wiegenden Bewegung in Es dur entsprechend). —

A TEMPO. Vorbei! Die alten Seufzer erschallen. Doch ihnen entringt sich die wonnige Weise, diesmal triumphierend, herrlich und kraftstrotzend. Sie ist

SCHERZANDO, das Schiboleth, das uns eine Szene heraufbeschwört (diesmal ist es wirklich fast eine Tanzszene, una scena di ballo), eine Szene von süßseligem Gefühlsüberschwang, so fein und prickelnd und ach! auch so vergänglich wie Champagnerschaum; eine dieser wundervollen Stellen von unbeschreiblicher Anmut und von berückendem Reiz, wie sie Chopin gelegentlich so hinwarf, ohne sie dann weiter auszuarbeiten, kurzlebig wie das Schöne! Jubelnd und freudig erschallt als Bekräftigung wieder der Wonnegesang, auch der behagliche Wiegerhythmus fehlt nicht. — — — Ein Traum war's! Die alten Seufzer keuchen abgerissen empor und wachsen an bis zu einem Ausbruch der Verzweiflung . . .

PRESTO CON FUOCO . . . Wie eine Windsbraut, wie ein entfesselter Orkan fegt der Unmut daher. Zweimal erschallt die Totenglocke, und in wirren chromatischen Folgen erreicht die Verzweiflung ihr herbes Ende.

War es Polens alte Herrlichkeit, die in einer Vision an dem Hörer vorüberschwebte? Lächelten (in der Scena di ballo) die holden Polinnen verführerisch ihren Rittern zu, die sie zu galantem Tanze führten? Dann bildet diese Ballade wohl einen Klaggesang um Polens Herrlichkeit und ihr Titel würde lauten: F i n i s P o l o n i a e ! N—

Ballade II op. 38. No. 2 Fdur.

Originalspiel von Alfred Cortot.

ANDANTINO. So leise, gedämpften Klanges auch die Töne an unser Ohr schlagen, der Rhythmus der abwechselnden Achtel und Viertel, der sich beinahe ununterbrochen durch das Stück hinzieht, trägt uns sogleich in die Empfindung des seelisch Erregten hinein: einen ungleich schlagenden Puls, drängend, stockend. Erst im 3. Takte wird aus diesem Pulsschlag der Empfindungen ein konkreter Gedanke geboren, der trotz Weiterentwicklung zeigt, daß er von unterdrückter Leidenschaft erfüllt ist. Wie ein Heben und Senken einer gequälten Brust — smorzando — Erregung aus tiefstem Innern stockender Atem, das Bild der letzten Takte — con fuoco —. Da bricht wie Sturmesbrausen entfesselt, zügellos die Leidenschaft hervor, wühlend, verzehrend — poco a poco cresc. — entwickelt sich aus dem Chaos der Gefühle ein Gedankengebilde des Widerstandes, der aber im Feuer der Leidenschaft untergeht — Tempo I —. Der Wirrwarr der Gefühle weicht schließlich wieder der Anfangsstimmung, aber in resignierter Färbung — piu mosso —. Aber nicht lange. Den Ausdruck des Selbstgefühls, des Stärkebewußtseins des eigenen

I c h s annehmend, entwickelt sich — presto con fuoco — das frühere Bild der neu entfesselten Leidenschaft in noch herberer Stimmung. Agitato — „sie wühlen im Schmerz in den aufgeregtesten Tönen, die Wollust verzehrender Gefühle", so wäre der letzte Satz zu deuten. — Tempo I —. Er findet seinen Abschluß in dem Gefühl des Unterliegens menschlichen Wollens geger das harte, unabänderliche Schicksal. Leise Seufzer entwinden sich der gequälten Menschenbrust. Die Schatten der Nacht senken sich hernieder! — R—

Ballade op. 47 As dur.

Originalspiel von Eugen d'Albert.
„ „ Maria Avani-Carreras.
„ „ Wilhelm Backhaus.

Diese beliebteste unter Chopins Balladen unterscheidet sich von derjenigen in g moll, wie sich die heitre Weise im Tristan von der traurigen unterscheidet, freilich nur dem Stimmungsinhalt nach, nicht in bezug auf den Reichtum dieses Inhalts, noch viel weniger auf den großartigen Aufbau und die wundervolle Harmonie der einzelnen Teile zum Ganzen.

ALLEGRETTO. Eine Erzählung von seliger Liebe, von Stolz und Glück, da beide sich errungen, getrübt durch nichts, wie etwa den feuchten Schimmer im Auge der Schönen, einen vorüberhuschenden Zweifel, ob denn soviel Glück auch beständig sein könne; das etwa tönt aus dem (immer wiederkehrenden) Hauptmotiv hervor.

Ein Klingen, ein Kosen, Streicheln! (F dur). Sind es Majorcas würzige, brisenbeschwingte Düfte, die die Liebenden umkosen?

Ach, aus ihnen wächst die Trauer darüber empor (f moll), daß die Insel der Seligen nur eine Zuflucht sei, daß einst die Frist des Glücks zu Ende gehen müsse. Freuen wir uns der Gegenwart (das Kosemotiv eben in Moll, jetzt in F dur). Diese Freude wandelt sich in

A TEMPO (As dur) ein anmutiges Getändel (Sechzehntelpassagen), in denen, zärtlich, traulich und zuvorkommend eins dem andern sein Glück offenbart. Die kosenden Düfte begleiten das Spiel... . als unheimlich, düster, über einem tiefen Grollen (Baßfigur) jene Befürchtung wieder auftaucht und diesmal riesengroß und gewaltig, wie ein drohendes Verhängnis anwächst. Dreimal versuchen die Liebenden (vermittelst des Kosemotivs) sich dem Unheil zu entziehen, doch erst das vierte Mal (sobald der Baß nach Es, der Dominante von As dur, schreitet), gelingt es ihnen, den Dämon des Verhängnisses abzuschütteln und die erste Weise des Liebesglücks mit überwältigender Siegesgewißheit als Ausdruck höchster Liebesseligkeit anzustimmen. Ein hohes Lied der Liebe: E l l e s t L u i ! N—

Ballade op. 52 f moll.

Originalspiel von Johan Wysman.

Diese Ballade ist ihren drei Schwestern durchaus ebenbürtig, wenn sie auch weniger gespielt wird. Nach sieben einleitenden Takten, die ein sehnsüchtiges Seitenthema schon andeuten, erscheint die Hauptmelodie, die den Grundzug der ganzen Ballade angibt: ein melancholischer, trauernder Gesang, eine Bitte, deren Kraft und Verlangen in immer mehr steigenden Tonbildern sich äußert. Im herben Balladenton wird uns der Grund der Bitte: Trauer und Herzeleid in Tönen illustriert. Der Bittgesang nimmt dringendere Formen an mit Hilfe von geistreichen Variierungen des Hauptthemas. Es ist bewundernswert, welches Gestaltungsvermögen Chopin dabei immer von neuem entwickelt. Die anscheinende Nichterfüllung seiner Bitte veranlaßt

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

den Tondichter, in leeren, trostlosen Akkordbewegungen seine Gefühle zu schildern und sich in darauffolgenden süßschmerzlichen Hoffnungen auszuleben. Die melodischen Umrankungen der zweiten Variation erscheinen uns wie eine weibliche, graziöse, fast kokette Überredungskunst. Aber umsonst! In harten Stretto-Akkorden gibt er seinem Schmerz, seiner Verachtung Ausdruck, und wildwogende Hassesausbrüche beschließen daraufhin die vierte und letzte Ballade. R—

Barcarole op. 60 Fis dur.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Über der einzigen Barcarole, die Chopin geschrieben hat, liegt eine Feiertagsstimmung ausgebreitet. Vielleicht ist sie durch einen kleinen Barkenausflug längs des Strandes von Majorca veranlaßt worden, wo der Tondichter in der Gesellschaft seiner Freundin George Sand 1838—39 überwinterte.

ALLEGRETTO. Die Wellenbewegung wird von der rhythmisch eigenartigen Bewegungsfigur der linken Hand angedeutet, während die rechte Hand eine Melodie von sonnig zuversichtlicher Zufriedenheit erklingen läßt.

Prickelndes Passagenwerk, ein Trillergeflecht, ganz den wechselnden Gestaltungen der Wasserwogen entsprechend, ketten sich an die Melodie, die immer machtvoller erklingt.

Hurtig raschelt eine Welle dahin, anscheinend ein Vorbote trüben Wetters. Doch der Trübsinn, sonst der unausbleibliche Gefährte unseres Tondichters, steht heute nicht auf dem Tagesprogramm.

(A dur.) Ist es ein tiefes Glockensummen, das vom Gestade dort herüber summt? Auch dieses stimmt zur Freude, die heute nicht enden zu wollen scheint.

MENO MOSSO. Ein sich Besinnen, sich Bedenken, und gleich wieder entströmt der liederfrohen Brust des Klavierpoeten ein Gesang, wie dem Vöglein im Frühlingssonnenschein (Cis dur).

TEMPO I (Fis dur). Bei kräftiger Brise erklingt wieder das erste Lied. Und von nah und von fern, aus der Natur her und aus den Gemütern der strahlenden Menschen heraus braust in des Tondichters Seele hinein: ein einiger Akkord sonniger Freude.

Die Barke entlang spielt geschäftig eine Welle, die Kette fällt um den Pflock, wir sind wieder am Lande.

Nur nebenbei sei darauf hingewiesen, das dies Stück in bezug auf interessante Kontrapunktik und fesselnde harmonische Übergänge zu den eigenartigsten des genialen Polen gehört. N—

Berceuse op. 57 Des dur.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.
„ „ Teresa Carreño.

Ein eigenartiges, kunstvolles Klavierstück, das den Begriff „Wiegenlied" in einem ganz andern Sinne auffaßt. Die linke Hand spielt für die Dauer des ganzen Stückes fortwährend dieselben Begleitungsformen, in jedem Takte wiederholt. Die rechte Hand bewegt sich in den verschiedenartigsten melodischen Gestalten und Passagen. Die zu fürchtende Monotonie des Basses fällt infolge der interessanten, komplizierten, melodischen Umrankungen vollkommen weg, im Gegenteil, die Klangkombinationen fesseln uns bis zum Schlusse. Die stets wiederkehrende Begleitungsfigur will dem Hörer das Einschläfern des Kindes versinnbildlichen. Eine oft wiederkehrende Tonfigur versetzt den Hörer auf die Dauer in eine Ermüdung, in einen traumähnlichen Rausch, dem man

sich gern hingibt. Die melodischen Weisen, die Fiorituren, die rein klanglich zu nehmenden Läufe führen den Müden in das Land der Träume und umgaukeln seine Sinne. Alles um sich her vergessend, bleibt er noch lange in dieser selig vergessenden Stimmung, wenn auch die letzten Klänge dieser Berceuse längst verhallt! R—

Boléro op. 19 C dur.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.
„ „ Artur Schnabel.

Der Name verrät einen spanischen Charakter, aber nur der erste Teil läßt sich damit identifizieren. Chopin hatte nicht das Talent, fremde Nationalzüge scharf in seiner Musik zu zeichnen. Er war in seiner Subjektivität zu scharf ausgeprägt, von seinem Nationalsinn viel zu sehr durchdrungen, so daß er es nicht der Mühe wert hielt, lange in fremdnationalen Tönen sich zu bewegen. Er polonisierte alles. Aber selbst unter diesem Gesichtswinkel betrachtet, tritt uns das jüngere Werk Chopins doch als geschlossenes Ganze, als ein pikantrhythmisiertes Klavierstück entgegen. Es ist ein farbenreiches Tongemälde, das uns Schumann mit folgenden Worten in einem Briefe schildert: „Fräulein Beda fängt soeben den Boléro an. Du kennst diese zarte, liebetrunkene Komposition, dies Bild von südlicher Glut und Schüchternheit, von Hingebung und Zurückhaltung." — R—

Etüde op. 10. No. 3 E dur.

Originalspiel von Sofie Menter.
„ „ Francis Planté.

Es gibt eine Oper „Chopin" des Italieners Orefice. Der Text schildert in freier Dichtung hochpoetische Szenen aus dem Leben des großen Polen, während die Musik, die ihn begleitet, ganz und gar aus Chopins Werken zusammengestellt ist. Orefice hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, zu seinem Text aus den Präludien, Etüden, Mazurkas, Polonäsen, Impromptus, Sonaten, Balladen usw. Stellen herauszusuchen, die den Worten eine sinngemäße musikalische Erläuterung gewähren. Sehr häufig nimmt er vier Takte aus der einen Mazurka, verbindet sie mit vier Takten aus einer andern. Es bedarf keines Nachweises, daß sein Verfahren an die Stelle eines organischen musikalischen Gestaltens ein mosaikhaftes Aneinanderreihen von musikalischen Zitaten gesetzt hat. Nur dann konnte sich eine tiefere Wirkung einstellen, wenn er längere Musikstücke verwandte, was bei dieser Etüde der Fall ist. Sie diente dem Tenor singenden Titelhelden als musikalische Unterlage eines glühenden Herzensergusses, und errang, wie der Schreiber dieser Zeilen bei der Uraufführung der Werkes am Teatro lirico in Mailand im Jahre 1902 erlebte, einen solchen Erfolg, daß sie wiederholt werden mußte.

Diese Geschichte beweist mehr als lange Abhandlungen, welchen Melodienzauber Chopin seinen Etüden eingeheimnißt hat. Indem er sie ursprünglich für bestimmte technische Studienzwecke schrieb, konnte er sich seiner genialen Fähigkeit auch hier nicht entäußern, alles was er ersann, hinaufzurücken in das Reich des musikalisch Schönen und allem das Prägezeichen seiner künstlerischen Individualität zu verleihen.

LENTO MA NON TROPPO $^2/_4$. Diese Etüde enthält über einer sanft fließenden harmonischen Begleitung einen Gesang, ein Liebeslied zum Preise der Allerschönsten, das bei aller Zärtlichkeit so schwärmerisch, bei allem Überschwang so ritterlich und so unaufdringlich ist, daß das

Stück den melodischen Offenbarungen der Musik beigezählt werden darf. Der Gesang nimmt immer mehr an Wärme und Nachdruck zu, erreicht den Höhepunkt beim hohen Gis und kehrt dann wieder zur ersten weichen, leisen Schattierung zurück.

In dem Mittelsatz tritt zwar der technische Gesichtspunkt mehr in den Vordergrund, doch zeigt Frau Menter, die berühmte Interpretin dieses Stücks, daß auch hier der Suchende weit über trockene Passagen hinaus musikalische Edelsteine entdeckt. Besonders in dynamischer Hinsicht, mit dem Wechsel zwischen stark und leise, den Crescendi, dann in harmonischer wegen der reichen Modulationen ist der Mittelsatz fesselnd. Er häuft als Gegensatz zum Liebesglück den Zündstoff der Hindernisse auf, der sich dann in einem regelrechten kleinen Gewitter prasselnd entlädt. Der Himmel klärt sich, und aufs neue erklingt das hohe Lied der Liebe. N—

Etüde op. 10. No. 4 cis moll.

Originalspiel von Harold Bauer.
„ „ Francis Planté.

PRESTO, cis moll $^4/_4$. Unser Tondichter ist äußerst übler Laune, er ist zornig. Dieser Zorn nimmt stets einen Anlauf und wächst jedesmal bis zu einem Höhepunkt. Überall begegnen wir solchen Höhepunkten, heftigen Ausbrüchen seines Zorns. Auch zu ganzen Takten erweitern sie sich, bis es dann wieder leise in ihm brodelt und gärt und ihn wiederum ein Ausbruch übermannt. So rumort es während des ganzen Stücks, und am Schluß tobt er sich dann, ohne seiner Kräfte und derer seines Instruments sonderlich zu achten, in einem Prestissimo Furioso tüchtig aus.

Glücklicherweise hat der Meister immer dabei im Auge gehabt, eine Etüde zu schreiben, wobei er eine Rollfigur bald der rechten, bald der linken Hand, zuweilen beiden zuerteilt. Dieser Zwang ist wie ein stark eingedämmtes Flußbett: die Wogen seines Zorns mögen noch so gewaltig gegen die Böschungen schlagen, sie bleiben immer hübsch im Strombett, und auf diese Weise haben wir die heftigste Leidenschaft in eine schöne Form geschmiedet: einen gefesselten Sturm, ein gezügeltes Element. N—

Etüde op. 10. No. 5 Ges dur (Die schwarzen Tasten).

Originalspiel von Léon Delafosse. (Arrangement in Doppeltönen.)
„ „ Leopold Godowsky (einmal allein und einmal vor ihm bearbeitet mit Op. 25 No. 9 vereinigt.)
„ „ Paula Hegner.
„ „ Josef Hofmann.
„ „ Johan Wysman.

Ein Bravourstück ersten Ranges. Die rechte Partie vertritt nur die Töne der schwarzen Tasten und in der linken Hand liegen Melodiemotive versteckt, die nach Ansicht der Biographen aus Volks- und Weihnachtsliedern genommen sein sollen. Auf mich macht sie den Eindruck einer Elfenetüde im Henseltschen Stil. Das Jagen und Hasten, die oft andeutenden Melodiepunkte geben ihr ein reizvolles Gepräge. Ein Huschen von Irrlichtern auf dunklem Waldsee. So könnte man die Einzeltöne der hohen Lagen illustrieren. Die Beliebtheit dieser Etüde ist wegen der Brillanz sehr wohl begreiflich. R—

Etüde op. 10. No. 9 f moll.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.
„ „ Francis Planté.

ALLEGRO MOLTO AGITATO $^{6}/_{8}$. Schon in den Bemerkungen zur Etüde No. 3 wurde gesagt, wie in Chopins Etüden der technische Studienzweck, wie kundig und zu wie großem Nutzen er auch von Chopin durchgeführt wird, dennoch weit zurücktritt hinter den musikalischen Gedanken, der die Etüde beherrscht und sie als einen unmittelbaren und einheitlichen Stimmungserguß erscheinen läßt. So bildet diese Etüde (deren technischer Zweck die Kräftigung des vierten Fingers der linken Hand ist) einen Ausfluß höchsten Unmuts, der den Komponisten völlig beherrscht. Die Pausen, die die melodische Linie unterbrechen, wirken wie wenn Worte im Übermaß der Leidenschaft „außer Atem" hervorgestoßen werden; die ganze Führung der Melodie bekundet äußerste Erregtheit, die durch die bewegte, weitgriffige Begleitung der linken Hand nur noch verstärkt wird.

Kleine Anlässe im Mittelteil zur Besänftigung werden jedesmal derb beiseite geschoben, bis mit dem Des (die „elegische Note" in unserer Tonart f moll) der Gipfel der Pein erreicht ist. Dies Des wird dann bald hingehaucht, bald grell mit Eigensinn wiederholt: die Leidensnote! worauf dann der erste Unmut wiederum hervorbricht und nunmehr in leidenschaftlicher Hast wiederum zum Des hinaufstürmt, um sich bald tobend bald hinsterbend, zuletzt im leisen Gekräusel zu erschöpfen.

N—

Etüde op. 10. No. 11 Es dur (Harfen-Etüde).

Originalspiel von Albert Friedenthal.

ALLEGRETTO $^{3}/_{4}$. Der Studienzweck, den beiden Händen des Spielers Akkordgriffe aufzugeben, welche das vor Chopin übliche Normalmaß der Oktav übersteigen und so, gleich in zwei Händen angewandt, ebensowohl eine neue technische Schwierigkeit darstellten, wie sie das Ohr des Hörers damaliger Zeit in Erstaunen setzten, dieser technische Zweck begeisterte den Komponisten zu diesem allerliebsten Ständchen, das er seiner Dame freilich nicht von der Straße, auch nicht vom Flur her, sondern hübsch manierlich in deren Boudoir und auf dem damals für unübertroffen geltenden Pleyelschen Flügel vortrug. Rhythmisch äußerst einfach — das ganze Stück geht in gleichmäßigen Achtelakkorden gemächlich dahin, und nur an einer einzigen Stelle schiebt sich in die rechte Hand statt der zwei Achtel eine Achteltriole —, harmonisch oft ganz überraschend und eigenartig, ist die Etüde vor allem melodisch reizvoll. Über den geharften Akkorden singt in Silbertönen die verbindlichste zärtlichste Huldigung.

Gleich nach dem wiederholten ersten Teil, bei der Ausweichung nach Ces dur, wird die Huldigung wärmer, aber auch ein wenig schmerzlicher. Durch wahre Dornen des Schmerzes scheinen sich die Harmonien zu winden, sobald mit dem tiefen B (Orgelpunkt) die Rückleitung zum ersten Thema beginnt. Der Rest bleibt so verbindlich und zärtlich wie der ganze erste Teil, und nur am Schluß flüstert der Harfenist zweimal der Geliebten ein Lebewohl zu. N—

Etüde op. 10. No. 12 c moll (Revolutions-Etüde).

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.
„ „ Francis Planté.

ALLEGRO CON BRIO, c moll $^{4}/_{4}$. Ein Aufschrei grimmigsten Schmerzes, und wenn der Titel Revolutions-Etüde recht hat, des Schmerzes des glühenden Patrioten über den Untergang seines Vaterlandes (1831 nach dem Sturm auf Warschau).

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Über einer wühlenden Figur in der linken Hand (in ununterbrochenen Sechzehnteln, halb passagenhaft, halb in gebrochenen Akkorden) ertönen schmerzliche Phrasen, abgerissen, erpreßt, wie es bei einem Überschwang des leidenschaftlichen Empfindens nicht anders sein kann, zuerst mit aller Kraft, dann abgedämpft und leise, bis sie plötzlich wie nach einem Ausweg suchen (Übergang nach B dur).

Doch schon erdröhnen wieder die Keulenschläge des grimmen Ungemachs (jeder Takt beginnt mit einem scharfen Akkord und in jedesmal veränderter Tonart: gis moll, dis moll, fis moll, cis moll, Quintsextakkord auf His, verminderter Septimenakkord auf D, auf E). Nun erst wieder, nach diesen zermalmenden Akzenten ertönt wieder die Klage, furchtbar schmerzlich (die Gipfelung der ganzen Etüde — f moll — mit dem Klagegesang). Dann wieder die Klage des Anfangs, die auf der Ausweichung auf dem Quartsextakkord auf Des ihren Höhepunkt erreicht. Jetzt gewinnt die Klage an Halt und Zusammenhang, ermattet zu einem leisen Seufzen: umsonst, alles dahin, noch einmal stürmt die Wühlfigur des Anfangs, jetzt fest, eisern (C dur) dahin, einige harte, scharf abgehackte Akkorde (in Dur) beschließen das Stück. Ist der Tondichter in das Schicksal seines Vaterlandes ergeben, oder winkt ihm noch ein Schimmer der Hoffnung?

Nie wurde in der Form eines dem Studienzweck gewidmeten Stückes ein ergreifenderes Seelengemälde geschaffen. N—

Zwei Etüden op. 25. No. 1 As dur und No. 3 (nachgelassene) As dur.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras (Etüde No. 1).
„ „ **Teresa Carreño** (Etüde No. 1).
„ „ **Arthur Friedheim** (Beide Etüden).
„ „ **Leopold Godowsky** (Etüde No. 1 für die linke Hand allein bearbeitet)
„ „ **Francis Planté** (Etüde No. 1)

Die konzertierenden Werke des Meisters finden in den Etüden ihre technische Grundlage. Im Gegensatz zu dem landläufigen Begriff bergen fast sämtliche Etüden einen poetischen Gehalt. Schumann, der die erste Etüde selbst von Chopin gehört, urteilt darüber: Denke man sich, eine Äolsharfe hätte alle Tonleitern und es würfe diese die Hand des Künstlers in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, daß immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar, und man hat ungefähr ein Bild jener Etüde. Sie ist mehr ein Gedicht als eine Etüde. Man irrt aber, wenn man meint, Chopin hätte da jede der kleinen Noten deutlich hören lassen. Es war mehr ein Wogen des As dur-Akkordes, vom Pedal hier und da von neuem in die Höhe gehoben; aber durch die Harmonien hindurch vernahm man in großen Tönen Melodie, wundersame, und nur in der Mitte trat einmal neben jenem Hauptgesang auch eine Tenorstimme aus den Akkorden deutlicher hervor. Nach der Etüde wirds einem wie nach einem seligen Bild, im Traume gesehen, das man, schon halbwach, noch einmal erhaschen möchte. R—

Etüde op. 25. No. 3 F dur.

Originalspiel von Ferruccio Busoni.
„ „ **Artur Schnabel.**

Ein graziöses Spiel, echt Chopinscher Art. Wiegend und wogend laufen die gleichartig rhythmisierten Tongebilde dahin, als wollten sie die Nixe erhaschen, die ihnen entflieht. Immer

zierlicher, drängender werden die Figuren. Man hat das Gefühl, als ob die Tonwogen die ermattete Nixe erreicht hätten und sie nun neckisch überschütteten mit dem silberfarbenen Naß. Doch bald hat sie sich wieder ihnen entwunden und das Spiel beginnt von neuem. Es will des Kicherns und Neckens, des Überschäumens und tollen Reigens kein Ende nehmen, bis die zarte Gestalt mit einem letzten Aufschrei sich unseren Traumblicken entzieht. R—

Etüde op. 25. No. 5 e moll.

Originalspiel von Ferruccio Busoni.
„ „ Francis Planté.

VIVACE, e moll $^3/_4$. Alles atmet hier Unmut, nicht heftig genug, daß er nicht zu lindern wäre, sondern eine Art Chopinschen Künstlerunmuts, wie er unsern Komponisten so oft befiel, wenn er Scherereien mit den Menschen hatte oder ihm seine Krankheit zusetzte, ihm, der die Sonne so sehr liebte und der ihrer so sehr bedurfte. Auch der Rhythmus ist recht widerhaarig, und die technische Schwierigkeit des Daumenuntersatzes ist so recht ausgeklügelt, um auch andere Menschen den Unmut des Komponisten empfinden zu lassen. Ein wenig klären sich die Wolken bald auf (G dur), auch der Rhythmus wandelt sich von dem vertrackten Sechzehntel mit nachschlagendem punktierten Achtel zu behaglich gleitenden Achteln: mit dem Erfolg, daß die Sechzehntel des ersten Unmutsmotivs zu Vorschlägen abgeschliffen werden, und daß der Unmut immer geschmeidiger dahingleitet. Halt! drei kräftige, weitgriffige Akkorde:

PIU LENTO, E dur. Jetzt vernehmt einmal, wie ich es meine und was mir als Ideal der Lebensfreude vorschwebt. Ein süßes, hehres, ritterlich galantes Singen hebt an, von weichfingrigen Harmonien umrankt, aus dem zärtliche Fürsorge einen Zwiegesang hervorlockt. Diese Fürsorge steigert sich noch (statt der Achteltriolen Sechzehntel), sobald sich der Unmut zu regen beginnt (in dem dissonanzenreichen Übergange zur Wiederholung des Gesanges).

Umsonst, „das süße Lied verhallt", und der Unmut reckt sich empor, heftiger und peinvoller als zu Anfang, und nur am Schluß läßt sich die Hoffnung auf eine bessere Wendung (Triller auf der Durterz und langsames Hindurchspazieren durchs ganze Klaviergebiet von unten nach oben) nicht abweisen. N—

Etüde op. 25. No. 9.

Originalspiel von Leopold Godowsky (von ihm bearbeitet und mit op. 10 No. 5 vereinigt).
„ „ Johan Wysman.

Ihr müßt sie zweimal spielen! kann man frei nach Mephisto bei dieser Etüde ausrufen. Chopin liebte es, im Gegensatz zu manchen Opernkomponisten, die, wenn ihnen ein guter Einfall kommt, diesen zu Tode hetzen, seine schönsten Gedanken schnell vorüberhuschen zu lassen. Man erinnere sich der wie Champagnerschaum prickelnden und zerfließenden Stellen in der g moll-Ballade (Es dur, bald vor dem Ende), in der Fantasie (zweites Thema in As dur).

Eine anmutig beschwingte Tanzweise schwirrt und prickelt an uns vorüber, entbietet ihre Reize mit gesteigerter Anmut, um zu verhallen. Ein holdes Dirnlein im blitzsaubern Röckchen entzückt uns mit ihrem Tanz, wiegt und schmiegt sich nach allen Seiten, leicht über den Boden hinschwebend, ihr Gliederspiel wird bewegter und beredter, heller Sonnenschein übergießt sie: so enteilt sie, nur die Sehnsucht hinterlassend, sie noch einmal zu sehen. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Etüde op. 25. No. 11 a moll.

Originalspiel von Paula Hegner.
„ „ Hermann Kellner.
„ „ Francis Planté
„ „ Prof. Emil Sauer.

LENTO, a moll $^4/_4$. Der Etüde geht, wie ein voraufgetragenes Banner, das Leitmotiv des Stücks voraus, zuerst einstimmig, dann mit Akkorden; trübe, einsilbig, verhalten und ein wenig pathetisch, wobei die erste Unbestimmtheit der Tonart (durch den Eintritt des C dur) sanft und hoffnungsvoll gefärbt wird, um sich durch die Ausweichung nach a moll, der Haupttonart, zu verdüstern.

ALLEGRO CON BRIO. Schrill setzt plötzlich eine Passage in höchster Höhe in der rechten Hand ein, während die linke das Thema aufnimmt und weiterführt. Diese Passage folgt der abwärtsgehenden chromatischen Tonleiter, zwischen deren Stufen die Töne der zugrundeliegenden Akkorde eingeschaltet werden, wodurch sich eine charakteristisch gezackte Zeichnung dieser Passage ergibt. Erst nachdem sie beinahe vier Oktaven abwärts durcheilt hat, ergeht sie sich in Arpeggien-Gewoge.

Ein Anlaß zur Aufheiterung (Ausweichung nach C dur) wird verschmäht, scharf setzt die Passage nunmehr in e moll ein, will sich wieder nach C dur aufklären, als die linke Hand plötzlich mit der Durchführung der Passage von der Klaviermitte bis in die Tiefe diesen Aufklärungsversuch abschneidet. Doch ebenso plötzlich greift nun wirklich (auf Es dur und E dur mit je zwei Takten) die ersehnte Aufklärung Platz. Ein Ringen schließt sich an, wieder mehr von einem düstern Grundton beherrscht, der auf der Gegeneinanderbewegung beider Hände und, nach kurzem Halt, auf dem in den Anfang zurückleitenden Crescendo gipfelt. Jetzt gebietet nichts mehr dem Regiment der Trübsal Einhalt; zum Schluß vereinigen sich beide Hände im Passagenwerk, im Baß erdröhnt die Trauerglocke, heftig und schwer hallen Akkorde, beide Hände durcheilen das ganze Klavier und enden auf dem scharf abgestoßenen A in der Höhe.

Die Etüde bildet eine andere Ausgestaltung des nämlichen Mißmuts, der unsern Helden in Opus 10 No. 4 erfüllte, nur daß diese Empfindung hier sozusagen mehr Schwingungsamplitude hat, daß die Wogen der Leidenschaft hier weit heftiger branden, daß hier alles noch monumentaler, elementarer ist als dort. N—

Etüde op. 25. No. 12 c moll.

Originalspiel von Sofie Menter.
„ „ Francis Planté.

MOLTO ALLEGRO CON FUOCO, c moll $^4/_4$. Die Schlußetüde des Opus 10, wie diese des Opus 25, haben beide einen patriotischen Stimmungsuntergrund. Wenn man jene als Revolutions-Etüde bezeichnet hat, so könnte man dieser mit einigem Recht den Titel verleihen: das Bombardement von Warschau (September 1831). In der Tat bedünken diese dröhnenden Akzente, die während des ganzen Stückes erklingen und die von den Brüdern Anton und Nikolaus Rubinstein nach der Wiederkehr des Anfangs noch mit Oktaven verdoppelt wurden, wie ebenso viele Explosionen von Geschossen, gleichwie das ganze Passagengewühl ganz wohl als ein toller Schlachtenlärm gedeutet werden könnte.

Musikalisch ist die Etüde außerordentlich einfach. Die erwähnten Akzente bilden in ihrem Verlauf einen düstern Trauerhymnus, welcher (beim Übergange nach C dur und nachher As dur)

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

zwar vorübergehend der Aussicht auf eine glückliche Wendung nicht ermangelt, dann aber während der langen Zurückleitung zum Anfang wieder völlig der Trauer anheimfällt, die nunmehr mit verstärkter Kraft emporsteigt und nur am Schluß noch durch ein Morgenrot der Hoffnung wiederum erhellt wird. N—

Etüde f moll (posth.).

Originalspiel von Paula Hegner.

Diese Etüde gehört zu den sogenannten „nachgelassenen" Werken ohne Opuszahl. Chopin sagt von diesem Tongedicht: „Ich habe wieder eine Etüde nach meiner Art komponiert." Auch in ihr finden wir eine Blume der Romantik, wie die Chopinsche Muse so viele geschaffen. Sie enthält die höchste, innige Rührung des Gefühls, ist originell und reich an Gedanken und Formen. Vom ästhetischen als auch technischen Standpunkte reiht sich diese Etüde den andern voll und gleichwertig an. R—

Fantaisie brillante op. 49 f moll.

Originalspiel von Harold Bauer.
„ „ Prof. Emil Sauer.

Ein düsteres, aufregendes Seelengemälde voll ergreifender Tragik. Mit einer trauermarschartigen Einleitung führt uns die Phantasie des Komponisten in ein Land, wo Leidenschaft, glühende Sinnlichkeit, phantastische Gestalten unsern Sinn umfassen und unermeßliches Sehnen und Verlangen unser Herz erregt. Das zuerst steigende Tempo führt zu einem großen Aufschwung. Ein plötzlicher uns erschütternder Wechsel führt zu einem neuen, infolge der Synkopen, aufregenden Motiv, um dann zum Troste einem herrlichen, süßklingenden Intermezzo in As dur Platz zu machen. Man möchte aufjauchzen bei diesem lichtvollen, den dunklen Gewalten entgegenstehenden dreistimmigen Kabinettstückchen. Zerfetzende Wolken jagen den Sonnenschein wieder von hinnen. Glutvolle Akkorde stürmen vorwärts. Mit Gewalt und Braus setzt ein Triumphmarsch (Es dur) ein. Doch wie eine wahre Traumesfantasie, die uns Bilder ohne Zusammenhang aneinanderreiht, bricht auch dieser Teil ab und läßt den ersten Teil des Werkes wiederholen. Ein Lento in H dur erscheint uns wie ein lichtumflossenes Traumgebilde, aber nur kurze Zeit. Noch einmal treten alle Gestalten in dunklerer Beleuchtung auf. Erwachend entschwinden unseren Sinnen die aufregenden, merkwürdigen Erscheinungen. Die Fantasie ist als effektvolles Klavierstück den ersten gangbaren Werken Chopins an die Seite zu stellen. R—

Impromptu op. 29 As dur.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Abseits von seinen großen Werken brachte Chopin auch so manchen Einfall des Augenblicks zu Papier, wie ihn eine vorübergehende Stimmung, irgend ein äußerer Anlaß des Lebens oder der Naturumgebung, eine anregende Lektüre in ihm zeitigte, und diese kleinen Skizzen sind gewiß nicht die wenigst wertvollen Stücke seiner Hinterlassenschaft. Vor allem zeichnen sich diese Impromptus in As, Fis, Ges dur, das Fantaisie-Impromptu, die stattliche Reihe der Préludes samt und sonders durch eine scharf umrissene, eigentümliche Stimmung und entsprechend durch einen genau ausgeprägten Sondercharakter aus. Dem in bezug auf die Form stets untadeligen

Komponisten wurde unter der Arbeit auch der kleine musikalische Gedanke zu einem zierlichen Juwel, und nicht selten hängt er in diesen Kleinigkeiten irgend einem klaviertechnischen, einem klanglich oder musikalisch eigenartigen Problem nach: es sei an das Des dur-Prélude mit den während des ganzen Stückes herniederfallenden „Regentropfen" erinnert, an das tiefe Glockensummen am Schlusse desjenigen in As, an die Verkettung von einer Achteltriole und vier Sechzehnteln im Fantaisie-Impromptu.

ALLEGRO ASSAI QUASI PRESTO. In dem Impromptu in As dur finden wir den Komponisten in strahlendster Laune. In liebenswürdig gefälligen Passagen, kaum einmal getrübt durch ein leises Wehen des längst vernarbten Schmerzes, surrt und summt es dahin, wobei die meist hurtig eilende Passage sich nur dann und wann melodisch verdichtet.

SOSTENUTO. Oh, man kann auch ernst und feierlich werden. Man hat sein Leid und weiß davon ein Lied zu singen! Zwar verlieren sich auch hierhinein einzelne Ausläufer der Lebenslust. Denn dem Komponisten ist heute nun einmal grundlustig zumute; und darum wieder hinein in den Strudel und Wirbel der Freude (Wiederholung des ersten Teils), bis sie sich verflüchtigt, dahinschwindet, wie ein schönes goldiges Abendrot. N—

Impromptu op. 36. No. 2 Fis dur.

Originalspiel von Leopold Godowsky.
„ „ Edouard Risler.

Eine weihevolle, frohsinnig abgeklärte Ruhe begrüßt uns in den ersten sechs Takten, in denen zuerst die Begleitung allein auftritt, sie selbst schon keine bloße harmonische Füllung, sondern eine Gegenmelodie (Kontrapunkt) gegen die im siebenten Takte einsetzende eigentliche Melodie des Stücks. Auch diese spiegelt jene Ruhe, in etwas lichterer Färbung, wider und führt diese Grundstimmung mit kaum merklicher Abweichung zur Verdüsterung, jedoch unter Einflechtung reizvollen Passagenschmucks, weiter, bis (in den dem Orchester abgelauschten Bläserakkorden) eine liebenswürdiger gefärbte, mehr tändelnde Antwort die rechte Ergänzung zur Hauptstimmung bringt.

Eigentlich wäre nun nichts weiter zu sagen nötig. Doch als ein echtes Impromptu, als ein unvorhergesehener Zwischenfall künden sich heroische Klänge wie von einer vorbeiziehenden Kriegerschar an: sie kommen stolz und würdig immer näher, um dann vorbeizuziehen und zu entschwinden. Nur zwei Takte des Sinnens (vor F dur), und unser Komponist besinnt sich wieder auf seinen ersten feierlich ruhigen Gesang, den er jetzt, statt mit Vierteln, mit Triolen begleitet. Doch, wie ist ihm denn! das ist ja gar nicht die rechte Tonart, von der er ausging: über diese Störenfriede! Mit einer eleganten Modulation, wie er sie stets zur Verfügung hatte, wendet er sich sofort zum Fis dur zurück, wobei auch die rechte Hand die tändelnde Triolenbewegung annimmt. Ihm ist wohl ums Herz, und helle Lebenslust zuckt in seinen Fingern, und wie von selbst entquillt ihnen die anmutigste, berückendste Klavierpassage, die er je ersonnen hat, von dem ruhigen Gekose der Begleitung umsponnen (sechs Takte erster Teil, sechs Takte Wiederholung, dann sieben Takte Schluß). Und mit freundlichem Zwange führen jene Bläserakkorde den gar zu Übermütigen zurück zum Frieden, zur Ruhe, von der er ausging. Zwei starke Akzente, und der Einfall ist zu Ende, jedenfalls einer der phantasiereichsten und blühendsten, die Chopin je gehabt hat. N—

III. Impromptu op. 51 Ges dur.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

TEMPO GIUSTO, Ges dur $^{12}/_{8}$. Ein nicht leichtes, aber liebenswürdiges Stück, das uns den Meister in einem der sonnigsten Augenblicke seines Lebens und doch auch wieder in seiner

ganzen Eigenart zeigt. Hat wohl je ein Tonsetzer in eine Passage soviel Zuvorkommenheit, Zärtlichkeit, soviel treue Galanterie zu legen vermocht, wie es Chopin mit der passagenhaften Hauptmelodie getan hat? Die dann, um eine zweite Akkordstimme bereichert, noch einmal wiederkehrt (eine Stelle, die wegen ihrer Schwierigkeit gefürchtet ist und bei deren Ausführung das letzte Erdenstäubchen der technischen Schwierigkeit hinweggetilgt sein muß). Im Nebensatz erzählt er uns wohl von fernem Weh, das ihn jedoch heute nicht bekümmern darf und das sogleich wieder der Freude am Dasein und am Trällern und Jubilieren weicht.

SOSTENUTO. Im Mittelsatz sagt er dem geschmeidigen Tonspiel Valet und vertraut uns zu einer leisen Harfenbegleitung an, daß auch er sein Joch zu tragen, seine Pein zu verwinden hat, doch daß er froh ist, es heute abschütteln zu können.

In einem abgekürzten, wiederkehrenden Hauptteil bricht seine sonnige Heiterkeit dann wieder hervor. Ganz reizend und neckisch steigt ein Tonleiterlauf in die Höhe, um dann in die Tiefe zu hüpfen, eine Stelle, die dem Komponisten selbst so wohlgefiel, daß er sie garnicht genug wiederholen konnte.

Gäbe es nur dies eine Stück von Chopin, so würde man freilich in ihm nur den geistreichen galanten Causeur der Pariser Gesellschaft bewundern dürfen; es läßt nichts ahnen von den Stürmen der Leidenschaft, die seine Scherzi, seine Balladen, seine Sonaten durchtosen. N—

Mazurka op. 7. No. 3 fmoll.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

Eine der poetischsten und ursprünglichsten, die Chopin geschrieben hat. Sie beginnt mit acht Einleitungstakten, die über den dumpfschmerzlichen Charakter der Grundstimmung keinen Zweifel lassen. Die sodann einsetzende Mazurkamelodie selbst wird durch einen würdigen Schmerz gekennzeichnet, der sich am Schluß dieses ersten Teils jedesmal zum Trotz zu ermannen strebt. Spricht aus dem nun folgenden Nebensatz zwar eine noch größere Resignation, als sie im Hauptteil zu finden war, so bricht sich nunmehr doch — im nämlichen Tonfall, nur mit der Verwandlung des fmoll in As dur — die Ahnung einer Wonne Bahn. Im nächsten Teil nimmt diese sogar einen heroischen Charakter an, der (nicht weniger als viermal in jedesmal vier Takten) sich halb in stolzem Jubel und halb in dessen freudig leiser Bestätigung äußert.

Eine jener poetischen Cellomelodien, die der Komponist so sehr liebte, gemahnt daran, daß dieser Jubel, daß dieser Aufschwung nur eine Hoffnung, eine Vision war, und daß sie schwinden muß vor der düstern Gegenwart, die sich auch bald in den dumpfen Einleitungstakten wiederum ankündigt, sich durch die Wiederholung des Hauptteils festsetzt und in einen zagend dahinschwindenden Schluß austönt. N—

Mazurka op. 17. No. 4 a moll.

Originalspiel von Paula Hegner.
„ „ Edouard Risler.

Es ist schwer, dem Nichtpolen oder wenigstens Nichtslawen ein Abbild der polnischen Mazurka zu geben. Rußland hat nicht gesäumt, diesen eigenartigsten und poetischsten aller Tänze bei sich heimisch zu machen. Der Unterzeichnete gesteht, daß die beiden ersten Dinge, auf die er 1881 gleich nach seiner Ankunft in Moskau fahndete, bestanden in: Unterricht im Russischen, Unterricht in der Mazurka. Kein Geringerer als Hofballettmeister Heyden weihte ihn schnell in die Geheimnisse dieses Tanzes ein. Aber alles was der Schreiber dieser Zeilen in Moskau auf

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Bällen, selbst im Theater an Mazurken erlebte, erreichte nicht die sprühende und feurige Tanz-Improvisation, der er durch Zufall bei seiner Durchreise durch Warschau in fröhlicher Gesellschaft beiwohnte. Die Ausführenden waren junge Kaufleute mit ihren Dämchen, die nach dem Geschäftsschluß Erholung suchten und die dem Fremden gern den nationalen Lieblingstanz zum besten gaben.

Chopin entlehnt der volkstümlichen Mazurka den ihr eigentümlichen rhythmischen Pulsschlag (charakteristisch ist insbesondere der starke Akzent auf dem dritten und abwechselnd auf dem zweiten Viertel) und webt sodann in den äußeren Kanevas des Volkstanzes jedes und alles hinein, was seine Seele erfüllt. Der Mazurkarhythmus ist gleichsam das Rückgrat, das er diesen bald jubelnd triumphierenden, bald schwindsüchtig ächzenden musikalischen Gebilden verleiht. Wirkliche Tänze, das heißt, zum Tanzen geeignete Stücke sind die wenigsten unter ihnen, der Tanz müßte denn als freie Gebärdensprache aufgefaßt werden, wie es Isadora Duncan versucht hat. Musikalisch feinnervige, mit leidenschaftlichstem Empfinden und beredtester Gebärdensprache begabte Tänzer, welche die Mazurka im Lande selbst kennen und lieben gelernt haben, könnten allein diese Mazurka-Fantasien tanzen. Außer den Beteuerungen eines polnischen Patriotismus, der durch nicht wenig Originalmelodien verewigt worden ist, sind es vor allem kleine intime Szenen seines Liebeslebens, die Chopin in seine 51 Mazurkas eingeheimnißt hat.

Die Mazurka in a moll ist von den intimen die intimste und von den melancholischen die melancholischste. Wie Wagner für das Sehnen der Liebe im Tristan ganz neue Töne fand, so im kleinen erschließen sich hier dem Komponisten ganz neue Ausdruckswerte zur Schilderung des herzbrechenden Leides, das seine Seele bedrückt. Die Chromatik nutzt er so überempfindsam aus, wie es seit Bach (in dessen chromatischer Fantasie und Fuge) nicht mehr geschehen ist, und als ganz neu darf dies Stocken in unbestimmter Tonalität (auf dem Akkord ACF in a moll, mit dem das Stück anhebt und in den der Schluß verklingt) gelten.

LENTO MA NON TROPPO. Zum Tode betrübt! Die unsäglich trauervolle Weise kehrt mehrmals wieder, jedesmal mit neuen Passagenarabesken — auch tiefste Trauer soll gefällig blicken: von nirgends her Trost (Nebenthema), kein Hoffnungsschimmer! — (A dur). Leise raunt frohe Zuversicht, der Blick erhellt sich, ein frischer Pulsschlag regt sich — vergebens! und hoffnungslos starrt der Blick in die weite, weite Ferne.... N—

Mazurka op. 33. No. 4 h moll.

Originalspiel von Prof. Xaver Scharwenka.

Unter den Tanzformen, die Chopin besonders kultivierte, nimmt die Mazurka eine bevorzugte Stellung ein. Die melodischen und harmonischen Elemente der Volksweisen seiner polnischen Heimat gaben ihm eine reiche Fülle von Unterlagen für seine große Zahl von idealisierten Tänzen. Die Eigenarten der slawischen Musik verschaffen besonders der Mazurka als Nationaltanz die pikante Würze und das scharf rhythmische Gepräge. Die in ländliches Gewand gekleidete Tänzerin und der Tänzer im schmucken militärisch-polnischen Kostüm machen in ihren anmutigen, graziösen Bewegungen und in ihrer leidenschaftlichen Haltung und dem Stampfen des Fußes einen malerischen Eindruck. Von den verschiedenen Arten: ländliche, hochzeitliche, kriegerische Mazurka scheint die vorliegende eine hochzeitliche Mazurka vorzustellen. Die pikante Anfangsmelodie vereinigt die Gäste zu einem gemeinsamen Tanz. Da, plötzlich schlagen die Füße auf, die Sporen klirren, die Augen glühen, der herrliche, ungemein scharfe Rhythmus verführt die Tänzer zu wilden, leidenschaftlichen Bewegungen. Das Spiel verstummt. Das Brautpaar tanzt Solo nach einer süßen, bestrickenden Durmelodie. Aber auch sie werden hingerissen, bis

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

die Braut ermattet hinsinkt, und nur er noch nach einer unbegleiteten Baßmelodie immer leiser und weicher um seine Geliebte tanzt. Dann treten die Gäste wieder an ihre Stelle und nehmen den Anfang der Mazurka wieder auf. Dieser Tanz ist einer der schönsten der ganzen Sammlung.

R—

Mazurka op. 41. No. 1 cismoll.

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

Wie die meisten Mazurkas in moll, schlägt auch diese die zwei verschiedenen Stimmungen der nationalen Trauer und des Stolzes auf die Vergangenheit nebst der Aussicht auf ihre Wiedergeburt an. Dem zweiten stets nach Dur übergehenden Element ist hier ein sehr breiter Raum in dem Mittelteil gewährt, der von dem melancholischen kurzen Hauptteil eingerahmt wird. Dieser selbst enthält einen Klagesang, der mit seinem Schwanken zwischen e- und a moll, mit dem F statt Fis am Schluß an alte Kirchentonarten, insbesondere an die phrygische Tonart (e f g a h c d e) erinnert.

Der dem erwachenden Stolz gewidmete Mittelteil läßt über wechselnden Harmonien stets ein Trompeten-Dis, recht eigenwillig, man könnte sagen rechthaberisch erklingen, wodurch dieser Teil sich in harmonischer Hinsicht sehr intereasant gestaltet. Nun erst schmilzt das Dis in eine nicht ganz von Wehmut freie hoffnungsvolle Weise, um jedoch bald wieder mit dem Fanfaren-Dis auf das eine heiß ersehnte Ziel hinzudeuten. . . . . Heiß und brennend, wie ein plötzlicher Tränenguß, erschallt jetzt wieder die Klage des Anfangs, die zuerst so resigniert klang, bis sie verstummt und erstarrt.

N—

Mazurka op. 56. No. 2 Cdur.

Originalspiel von Paula Hegner.

VIVACE, C dur $^3/_4$. Diese Mazurka versetzt uns mitten in das Tanzgetriebe des polnischen Volks. Die Weise ist slawisch volkstümlich, aufgeräumt und derb, man hört das Aufstampfen der Füße, das Zusammenschlagen der Fersen aufs dritte Viertel, welches beides der Mazurka eigentümlich ist. Im Nebenteil (a moll) entwickelt sich die ebenfalls zur echten Mazurka gehörige Soloszene in Gestalt einer Kantilene. Zunächst kommt, etwas mißgestimmt, beim 4. und 8. Takt sich stets kräftig aufraffend, der Tänzer zu Wort, dann weiter die Schöne, die ihm dann richtig so gut zuredet, bis beide sich anmutig im Tanze verschlingen. Dies Verschlingen ist musikalisch dadurch angedeutet, daß die männliche Stimme die linke nachahmt. Die bekannte übermäßige Quart, die den Dorfinstrumenten, aus Geschmack oder aus mangelhafter Bauart, zu eigen ist, fehlt auch hier nicht. Dann wird der erste Gesamttanz kurz wiederholt.

N—

Mazurka op. 59. No. 2 Asdur.

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

ALLEGRETTO. Das Stück entstammt einer äußerst sonnigen Gemütsverfassung unsers Komponisten. Vielleicht schüttelte er es sich, während ihn eine größere Komposition in Anspruch nahm, aus dem Ärmel. Durch das weitgeöffnete Fenster seines abgelegenen Studierzimmers flutete der warme Frühlingssonnenschein: unwiderstehlich ergriff ihn die Lust zu singen. Denn mehr ein Gesang als ein Tanz ist diese Mazurka, obschon sie äußerlich, namentlich in der Akzentuierung des dritten Viertels in jedem zweiten Takt das Gepräge der polnischen Mazurka mehr an sich trägt, als viele andre unter den ganzen 56. Auf eine viertaktige melodische Phrase

von liebenswürdig glückseligem Charakter antwortet eine andre, die bei der Wiederholung — in loser Tändelei — etwas trübsinnig ausgesponnen wird; das Ganze wird noch einmal wiederholt, nunmehr durch eine zweite Stimme verstärkt. Es wurde schon gesagt, daß die erste Glückseligkeit am Schluß eine kleine Ablenkung zum Trübsinn erfahren hätte. Ein neuer Teil, der eine viertaktige Melodie nicht weniger als viermal wiederholt, das zweite und vierte Mal mehr abschließend, als das erste und dritte, sucht diese Anwandlung zu überwinden, was auch durch die Zwischenfügung eines mehr gebieterisch gehaltenen Sätzchens gelingt. (Der Zwischensatz bildet die viermalige Wiederholung einer zweitaktigen Phrase mit Einschiebung eines Überleitungstaktes, woraus sich einer der bei Beethoven so häufigen rhythmischen Rechnungsfehler ergibt.) Die erste Melodie erscheint nunmehr zuerst in der Tenorlage, dann zweistimmig in der Sopranlage wieder, um dann einen achttaktigen Spaziergang durch fremde Tonarten zu vollführen, wie Chopin ihn mehrfach in seinen spätern Mazurkas angebracht hat (C moll-Mazurka op. 56 No. 3; op. 59 No. 3; die in f moll op. 68 No. 4 fängt gleich mit solchen Modulationen an. Das schönste Beispiel findet sich wohl in der Mazurka in cis moll, op. 50 No. 3). Dann führt eine aus der ersten gebildete neue Schlußmelodie wiederum bei äußerst feinsinnigem Harmonienwechsel den Tanz zu Ende, still, verschwiegen, weltfern. Gewiß, die Glückseligkeit ist nicht von ihm gewichen, doch ihren klaren Spiegel hat ein Hauch des Schmerzes getrübt. N—

Mazurka op. 59. No. 3 fis moll.

Originalspiel von Ernst von Dohnányi.

VIVACE, fis moll $^3/_4$. Diese Mazurka gehört wieder zu denen, die sich vom Vorbild des eigentlichen Tanzes einigermaßen entfernen und der Ausdeutung einer intimen Seelenstimmung in Mazurkaform nachhängt. Der romantische Inhalt der Musik scheint sich gerade bei den strengen Fesseln der Form am wohlsten zu befinden. Wenigstens wurden unsern Meistern solche Fesseln stets zu Schwingen, die sie hinaufführten in das Reich der musikalischen Schönheit.

Als Inhalt tritt uns ein zarter, aber sehr beredsamer Kummer entgegen; eigentümlich wirken die abgleitenden Tonschritte, die auch später noch wiederkehren und die gleichsam die Abdämpfung einer angeschlagenen Stimmung bilden.

In der Nebenphrase besänftigt sich der Kummer ein wenig (A dur, eine zierliche Schmeichelmelodie).

Fis dur. Ein Neues verdrängt den Kummer: eine graziöse, liebenswürdige, fast kokette Zärtlichkeit. Und zu allem Überfluß stellt sich auch hier die abwärtsgleitende Tonfolge ein, um jenen Kummer liebenswürdig einzulullen.

Das vergeht wie eine holde Vision, und, durch Nachahmung zuerst noch beredter gemacht, taucht der erste Kummer wieder auf, nur kurze Zeit, denn ihn treibt es, sein Herz noch ausführlicher als bisher in der Schlußbildung auszuschütten, die sich sogar leidenschaftlich steigert, sich beschwichtigt, um plötzlich, unvermerkt, wieder auf Fis dur anzulangen, der Tonart der zärtlichen Liebenswürdigkeit: ein Tändeln, ausführlich, unerschöpflich, am Schluß eine schöne herrliche Beschwichtigungsmelodie! „Es muß doch endlich Frühling werden!“ N—

Mazurka op. 67. No. 4 a moll.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Diese Mazurka gehört zu der ersten Art der Chopinschen Mazurkaarten: der erste Teil geht in Moll und der zweite in Dur, hat eine romantische Färbung und ist gesanglich geschrieben, wie

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

die Polen sagen „um gehört zu werden". Sie hat den Charakter einer eleganten Salonmazurka. Da hört man, wie Liszt urteilt, „das Klingen der Degen", oder „das leichte Rascheln des Tülls und der Gaze, das Geräusch der Fächer, das Klappern von Schmuckstücken". Im echt slawischen Typus geschrieben, durchzieht dieses kleine Juwel ein matter elegischer Glanz, welche Eigenschaft dem Spieler das Stück erst recht lieb und wert macht. R—

Mazurka op. 68. No. 1 C dur.

Originalspiel von Paula Hegner.

Im Gegensatz zu den anderen Mazurkas dient diese Musik als Begleitung zum Tanze. Welches Feuer und Leben in ihrem Beginn! wie charakteristisch in ihren punktierten Noten, die mit Energie und Wärme, aber auch mit Schwung und Grazie auszuführen sind. Diese Mazurka trägt einen bäuerlichen Charakter und schmiegt sich den eigenartigen Bewegungen des tanzenden Paares auf das innigste an: das Stampfen der Füße, die Tänzerin leicht und bunt gekleidet, mit ihrem zierlichen Fuß kaum den Boden berührend und von dem eifrigen, leidenschaftlich tanzenden und stampfenden Tänzer emporgehoben, dann wieder vereint sich schmiegend im tollsten Ritornello! R—

Nocturne op. 9. No. 2 Es dur.

Originalspiel von Edouard von Dooren.
„ „ Raoul von Koczalski.

Dies beliebteste aller „Nachtstücke" des großen Polen, das seit seinem Entstehen in Millionen von Exemplaren über den musikalischen Erdball verbreitet worden ist, dem außer einer Menge anderer Transkriptoren vor allen Sarasate mit seiner Übertragung für Geige und Klavier eine lebenskräftige Neugeburt verschafft hat, schließt zu gleicher Zeit eine ehrfurchtsvolle Kniebeuge vor John Field, dem Begründer der Nocturne-Gattung, und ein erstes Erstarken zu schöpferischer Selbständigkeit in sich, ähnlich wie Beethoven in seinen ersten drei an die Adresse Joseph Haydns gerichteten Sonaten zu gleicher Zeit zeigen wollte, was er vom Meister gelernt, aber auch, worauf er ferner hinauswollte.

ANDANTINO. Der Nachtcharakter der Nocturne-Gattung, eine leise, einschmeichelnde Gesangsweise, deren Leidenschaftlichkeit gleichsam eingekapselt bleibt, um den Schlummer der Geliebten nicht zu stören, viel Zierschmuck und elegante Tändelei, ein Ausdruck, der, der Holden zuliebe, fast übersentimental, nicht allein verweichlicht, sondern noch verweiblicht wird, kennzeichnet das Stück. Auch in dem Hervortreten der Melodie gegen die Begleitung, in dieser Scheidung von Gesang und Gitarrenakkorden, gibt sich noch der ursprüngliche Charakter des Nocturnes kund. Die Form ist einfach und gliedert sich in einen Hauptteil, der jedesmal mit andern Passagen-Verbrämungen wiederkehrt, und in einen von ihm umschlossenen Mittelteil, sowie in einen Schluß. Die Stimmung ist zärtlichste Galanterie, die gelegentlich von einem Seufzer (as moll im Mittelteil, wie am Anfang der Schlußbildung) beschattet wird. Der Hauptteil kehrt zuerst zweimal wieder, dann folgt der Mittelteil, Hauptteil, Mittelteil, Hauptteil in immer reicherer, stets überaus verbindlicher und anmutiger Verzierung, dann der Schluß mit seinem ersten Erblassen und der gleich folgenden Ermutigung, die zu heroischer Tatkraft anwächst, um dann in einem zierlichen Tonspielklingel gleichsam um Vergebung zu bitten. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Nocturne op. 9. No. 3 H dur.

Originalspiel von Eugen d'Albert.

ALLEGRETTO, H dur $^6/_8$. Unser Klavierpoet stimmt hier im anmutigen Wiegerhythmus eins seiner zierlichsten, zärtlichsten, süßesten und dabei verbindlichsten Tongedichte an, eine Huldigung vor seiner Dame, worin er nicht müde wird, allen Klangduft, alle tönenden Geschmeide, die ihm zu Gebote standen, auszustreuen. Wie zierlich und einfach und dabei wie apart weiß er die stets wiederkehrende Melodie immer wieder neu zu verzieren, wie versteht er sogar seinen Schmerz einzudämmen und ihm schönes Ebenmaß und geschmeioige Gestalt zu verleihen.

AGITATO, h moll $^2/_2$. Doch eben der Schmerz läßt sich nicht mehr bannen; mit einer erhaben pathetischen Weise bricht er hervor, bald tobend, bald vergehend, wie ein Gefangner, der an den Gitterstäben rüttelt und dann davon abläßt. Alle Augenblick ertönt dazu in einer scharf abgestoßenen Oktav das „Nein!" der Schicksalsfurie.

TEMPO I. Doch Orpheus-Chopin stimmt sein erstes Lied wieder an, so süß, so beredt, daß ihm Hoffnung und Glück — der jubelnde Lauf aufwärts — nicht mehr fernbleiben und seine Dulderzüge ein beseligendes Lächeln verklärt. N—

Nocturne op. 15. No. 1 F dur.

Originalspiel von Artur Schnabel.

ANDANTE CANTABILE, $^3/_4$. Wieder mehr in älterer Fieldscher Manier, bis auf den leidenschaftlich einhertobenden Mittelsatz.

Ein naiver Seelenfriede umfängt uns bei der langsamen, nur selten in der sonst beliebten Manier verzierten Melodie: kristallklar scheint sich noch in unsers Helden Seele die Welt zu malen.

CON FUOCO, f moll. Da tobt es unter wühlenden Doppelgriffen in der rechten Hand leidenschaftlich in der Tiefe auf. Auch der erste Friede muß (oben) mit einstimmen in diese Phrase düster, aufbrausender Leidenschaft. Doch gelingt ihm auch die Besänftigung, und

TEMPO I bald hat sich das Ungewitter verzogen: der blaue, wolkenlose Himmel wölbt sich von neuem über uns. N—

Nocturne op. 15. No. 2 Fis dur.

Originalspiel von Albert Friedenthal.
„ „ Sally Liebling.
„ „ Prof. Xaver Scharwenka.

LARGHETTO, Fis dur $^2/_4$. Ein seliges Ausruhen, ein Tändeln mit Gedanken und Worten, eine süßschmachtende Weise, die sich dann und wann zu Arabesken verflüchtigt und schließlich zu hellem Jubel aufblitzt, bilden den Hauptteil dieser beliebten Nocturne-Poesie.

DOPPIO MOVIMENTO. Die Beschaulichkeit wandelt sich zu drängender Leidenschaft. Gießt zwar die Hoffnung ihren Rosenschimmer über sie, so gibt sie doch auch dem Schmerz Raum, der sich in stöhnenden Seufzern Bahn bricht, um dann leise zu ersterben und wieder dem ersten süßen Schmachten zu weichen. Und allmählich leise senkt sich auf den Sänger das feine golddurchwirkte Netz herab, das ihn in die Fesseln der Liebe bannt. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Nocturne op. 27. No. 1 cis moll.

Originalspiel von Conrad Ansorge.
„ „ Frederic Lamond.

Die etwas gespreizte Art der Begleitung bekommt in der säuselnden Art, wie sie z. B. Koczalski nimmt, den Charakter von Äolsharfen. Wie ein dunkler, aus der Ferne leise ertönender Nachtgesang führt uns die Kantilene in die sehnende Stimmung hinein. Müde und resigniert erklingen die Schlüsse. Wie Zittern und Zagen ergreift es uns. Der Mittelsatz sucht in leidenschaftlichen Steigerungen uns aufzuraffen. Der Tondichter will nicht mehr denken an die Geliebte (Maria Wodzinska)*). Ein triumphierendes Des dur-Motiv reicht ihm den Trunk des Vergessens, er schwelgt darin. Schwere Oktavengänge zerstören jede feinere, tiefere Regung. Er glaubt sich gerettet. Ein Wahn! Wehmütige, leise klagende Stimmen mischen sich hinein, erinnern ihn mit schmerzlicher Empfindung an die Vergangenheit. In erschlaffender Müdigkeit vermag er sich seinen heißen, innigen Gefühlen zu ihr nicht zu entziehen. Nicht lange, dann entweichen die quälenden Gedanken. Tröstend und beruhigend kommt die herrliche Nocturne zum Abschluß. R—

Nocturne op. 27. No. 2 Des dur.

Originalspiel von Frederic Lamond.
„ „ Prof. Emil Sauer.

LENTO SOSTENUTO. Nächst dem Nocturne in Es dur ist dieses in Des der größten Beliebtheit gewürdigt worden, und auch ihm ist die Aufnahme in die Geigenlitteratur durch Wilhelmis Übertragung bereitet worden. Es zeigt die dort noch knospende Individualität zur vollen Meisterschaft entwickelt, es zeigt die Galanterie des jungen Polen durch den Aufenthalt in den Pariser Salons verfeinert und gewürzt, die dort noch weiche, träumende Leidenschaftlichkeit des Jünglings zum glühenden Verlangen, gedämpft nur durch den diskreten Charakter des Stücks, gesteigert. Auch hier ist die Begleitung dem Harfenspiel nachgebildet, das nun einmal den Serenaden-Zubehör seit undenklichen Zeiten bildete; aber in diese Begleitung ist allerhand fühlsames kontrapunktisches Beiwerk eingefügt: ein echter Kammerdiener (die Begleitung) verfolgt eben die Schicksale seines Herrn (der Melodie) stets mit treuem Mitgefühl.

Eine wunderliebliche Melodie kündet Liebe und Zärtlichkeit. Eine Gegenmelodie, durch eine zweite Stimme verstärkt (b moll) spricht von Hindernissen, nicht leicht zu überwinden (Steigerung in es moll). Doch gelangen Liebe und Zärtlichkeit wieder zum Durchbruch und verleihen nunmehr jener Gegenmelodie des Zagens wegen der Hindernisse einen leisen Hoffnungsschimmer (Gegenthema in A dur), der jedoch gleich dahinschmilzt, bis nunmehr von neuem die Weise zärtlicher Liebe ertönt. Sie gefällt sich in jubelndem Tongetändel, gibt nur vorübergehend jenem Zagen Raum, um immer mehr zu Mut und Selbstvertrauen zu erstarken. Zärtlich kosende Phrasen, dann ein regelrechter zweistimmiger Liebesgesang, am Schluß die silbernen Klänge einer aufsteigenden Sextentonleiter — — — — Seliges Entrücktsein, liebendes Sinnen im Mondlicht in herrlicher Natur.

Dies Nocturne bildet in gewissem Grade den Gipfel der ganzen Gattung. Die Form ist von so feinem Gefüge, daß sie dem von Zärtlichkeit fast zerfließendem Inhalt dennoch eine feste Stütze verleiht. Das Passagenwerk ist aufs äußerste verfeinert und ahmt das Neigen von Herzen zu

*) Dieses Nocturno entstand während des Verlöbnisses Chopins mit Maria Wodzinska.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Herzen, das Seufzen, das Stocken, Verstummen, die ausbrechende Zärtlichkeit, das Streicheln und Kosen so getreulich nach, daß Chopin hier die verschwiegenen Vorgänge des intimen nächtlichen Liebeslebens gleichsam kinematographisch-musikalisch nachgeahmt hat, und daß es jeder musikalisch veranlagten Duncan ein Leichtes ist, dies Nocturne in Gebärden nachzuahmen. Auch die Durchtränkung des Passagenwerks mit zarter Empfindung hat niemand nach Chopin wieder so zu erreichen vermocht. N—

Nocturne op. 37. No. 2 G dur.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.
„ „ Josef Sliwinski.

Ein in heiterem Wesen geschriebenes Tongedicht! Eine Terzen- und Sextenmelodie, in lieblicher, sanfter Bewegung dahinfließend. Überraschende Modulationen und Übergänge geben fortwährend neue Anregung. Die melodische Linie läuft nicht, wie bei Mozart oder Schubert, ununterbrochen durch, sondern das Motiv kehrt nach Art der modernen Harmonik in stets wechselnden Akkordfarben wieder. Die Wahl der Tonarten erscheint aber niemals barock, sondern immer natürlich und logisch. Die Melodie des Mittelsatzes soll einem Volksliede aus der Normandie entstammen. Jedenfalls gehört sie zu den schönsten Liedformen, die Chopin je geschrieben. R—

Nocturne op. 48. No. 2 fis moll.

ANDANTINO, $^4/_4$. Ein Klagegesang, der eine heroisch stolze Erinnerung umschließt. Augenscheinlich verläßt der Komponist hier den üblichen galanten, engen Kreis des Stimmungsgebietes des eigentlichen Nocturnes und betrauert in einem Nachstück wie so oft das Schicksal seines Vaterlandes. Diese Klage, wie die heroischen Harmonien in der Mitte, atmen eine Größe und Herbheit, die über zarte Liebesregungen weit hinausschreitet.

Auch sonst sind einige Eigentümlichkeiten an diesem Nocturne festzustellen. Rhythmisch ist der Haupt- wie der Mittelteil eigenartig, der Hauptteil durch die Achteltriole des ersten Viertels, die dann auf dem zweiten Viertel stockt und so weiter durchgeführt wird. Im Mittelsatz MOLTO PIU LENTO, Des dur $^3/_4$ haben wir stets zwei gehaltene Akkorde auf das erste und zweite Viertel, eine Verzierungsfigur auf das dritte und dann wieder einen Akkord auf das erste, einen ausgehaltenen Akkord auf das zweite Viertel des zweiten Taktes. Beiden Rhythmen sowohl des Haupt- wie des Mittelsatzes wird dadurch ein eigentümlich stockender, feierlich schreitender Bewegungscharakter verliehen.

Thematisch ist die Ausarbeitung je eines Leitmotivs, im Hauptteil mehr melodischer, im Mittelteil rhythmischer Art, zu erwähnen.

Der Klagegesang erscheint nach zwei Takten Einleitung in der Haupttonart, dann mit gesteigertem Ausdruck in cis moll, endlich gemildert in Gis dur oder richtiger in einer Art dur moll auf Gis. Das ganze wird mit teilweiser Verstärkung durch Oktaven wiederholt, bis der schon erwähnte Mittelsatz, der den Klagenden mit der Erinnerung an die ruhmreiche Vergangenheit seines Stammes tröstet, auf die Klage antwortet. Es ist eine Erzählung von schönen alten Zeiten, wo die Polen sieggekrönt heimkehrten und wo schöne Frauen ihnen den Lorbeer reichten — —

TEMPO PRIMO. Vorbei! Die alte Klage erschallt aufs neue und wird durchdringender und schmerzerfüllter als vorhin, erstarrt unter Tränen (halbe Noten in chromatischer Abwärtsfolge), um einem kurzen Hoffnungsblick zu weichen. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Nocturne op. 55. No. 2 Es dur.

Originalspiel von Wassily Sapellnikoff.

Dieses Nokturno unterscheidet sich in der Form von den andern dadurch, daß ihm der Mittelsatz fehlt und die Melodie vom Anfang bis zum Ende gleichförmigen Charakter trägt. Die einförmige Begleitungsart bringt den Hörer in eine träumerische Stimmung, die bis zum Ende des Stückes anhält. Wie Äolsharfen umrauschen die gebrochenen Akkorde die innige Melodie. In der Ferne leuchten Licht und Sonnenschein, herrliche Gefilde entbreiten sich vor unserer Phantasie, ein Ahnen der Seligkeiten, die der glückliche Mensch genießen darf. Bittere, schmerzensreiche Gefühle in uns schwinden und weichen dem Balsam des Trostes und der Ruhe. Die Chopinsche Art der Begleitung läuft dem Melodienrhythmus sehr oft entgegen und stellt an das „persönliche Spiel" die größten Anforderungen, die oft von echten Künstlern nicht erreicht werden. Die Phonola bezwingt diese rhythmisch-schwierigen Verschiebungen in bewundernswerter, selbstverständlich erscheinender Weise, so daß sie uns nach dieser Richtung einen vollgültigen Ersatz darbietet. Um so leichter erscheint es, daß der Spieler dem Stücke den „Hauch des Lebendigen" einflöße. Man lerne nur hören! Die wunderbaren Linien der Chopinschen Muse erfassen! Die feine Auffassung Sapellnikoffs hilft hier viel nach. R—

Nocturne op. 62. No. 1 H dur.

Originalspiel von Eugen d'Albert.
„ „ Teresa Carreño.

Es mag schon für den Wert dieses Nokturnos sprechen, daß zwei der ersten Klaviergrößen der Jetztzeit sich bemüht haben, ihre Inspiration dem Werke einzuhauchen. Schwelgender Wohllaut durchströmt die in hellen Akkordfarben gezeichnete Melodie. Ein ungetrübtes Genießen dieses zarten, fantasieartigen Tonstückes, bei welchem selbst die Mittelstimmen bewertet werden. Der Mittelsatz, in einfacherer Konzeption gearbeitet, erhält sich im Gegensatz zu den meist schwächeren Mittelsätzen auf gleicher ästhetischer Höhe. Daß Chopin die Wiederholung der Hauptmelodie mit fortdauernden Trillern, Verzierungen und Schnörkeln verbrämt, ist zwar musikalisch-inhaltlich nicht zu rechtfertigen — klingt aber nicht schlecht. Die Art, wie Chopin derartige Äußerlichkeiten bringt, bleibt eben stets geistreich und wohlklingend. Er versöhnt uns mit einer kompositorisch außerordentlich feinen Überleitung und weiß durch in Wohllaut getauchte Läufe bis zum Schlusse zu fesseln. R—

Nocturne op. 62. No. 2 E dur.

Originalspiel von Raoul Pugno.
„ „ Felix von Weingartner.

Obgleich die Nokturnos mit zu den verbreitetsten Kompositionen Chopins gehören, tritt dieses Opus doch in der Kenntnis der Allgemeinheit zurück. Es ist das letzte Nokturno, welches Chopin vor seinem Tode geschaffen. Eine gefühlvolle Seelenlyrik durchzieht auch dieses Werk. Diese Art Chopinscher Musik liegt zwar dem Empfinden fröhlicher, leichtlebiger Menschen fern. Nur diejenigen, die die Tiefen des menschlichen Lebens an sich erfahren, vermögen die schmerzliche Sehnsucht, die tränenvolle Entsagung zu begreifen. Ihr ganzes Seelenleben spiegelt sich wider in den traurigen, oft düster gehaltenen Melodien, den klagenden, den unendlich zart und ästhetisch

stets wunderbar klingenden Begleitungsakkorden, dem schleierhaften, geheimnisvollen Hauch, der sich auf diesem Nokturno ausbreitet. Das gleichmäßige Pianissimo der Phonola, das in der Feinheit der Ausführung von keinem „persönlichen" Spieler übertroffen wird, kommt der Entstehung eines schwärmerischen Gesamttones in diesem Stücke sehr gut zu statten. Denn die duftige Melodiengestalt erfordert hier einen weichen, samtnen Anschlag. R—

Polnische Lieder op. 74. No. 5 Meine Freuden.

Transkription von Franz Liszt.

Originalspiel von Ernesto Consolo.
„ „ Léon Delafosse.

Aus der kleinen Sammlung Lieder, die Chopin komponiert, schuf Liszt sechs abgeschlossene Tondichtungen, zu welchen auch das obige Nr. 5, „Meine Freuden" gehört. Ein wunderbares Nokturno, das eine durch Tränen lächelnde Freude schildert, — cantando — „Leuchtet die Freude mir aus deinen Zügen, fürcht' ich, mein Lieb, daß zu bald sie möcht' entfliegen. Hör' ich dich reden, schweigend muß ich lauschen, mich an den lieblichen Klängen — poco rit. pp. pp — berauschen. Mögest du scherzen und mögest du klagen — Übergang nach fis moll — muß ich nur hören, nimmer dich befragen — più appassionato — doch will die Seele liebend sich enthüllen, seh' ich mit Tränen sich die Augen füllen — rinforz. — Hält dich umfangen ein wonniges Träumen, dann kann ich wahrlich länger nicht mehr säumen — acceler. — mag nichts mehr hören und küß' ohne Bangen — con somma passione, sempre ff — dir die Tränen von Aug' und Wangen — dolce e semplice —. R—

Grande Polonaise brillante, precédée d'un Andante spianato op. 22 Es dur.

Originalspiel von Léon Delafosse.
„ „ Paula Hegner.
„ „ Francis Planté.

Diese Polonaise ist unter der ganzen Sammlung wohl das glänzendste Klavierstück, das er geschrieben. Die As dur-Polonaise schlägt mehr ins Gebiet der eigentlichen Virtuosenstücke. Diese hier verrät noch die deutlichen Spuren seiner ersten Vorbilder Clementi, Field, Hummel, deren Klavierpassage er ziemlich getreu nachahmt, wobei allerdings oft genug neue technische Probleme, eine kecke Art, Dissonanzen zu behandeln und zu häufen, und in dem elegischen Mittelsatz in c moll auch ein melodischer Sinn von reicher Phantasie und eigenartigem Zauber erkennbar werden.

ANDANTE SPIANATO. (Tranquillo) G dur $^{6}/_{8}$. Spianato, eigentlich geebnet, geglättet, auch schlicht, einfach, bezieht sich wohl hier auf die sanft geschmeidige Wogefigur der linken Hand. Über ihr erklingt bald ein milder frohgemuter Gesang. Noch mehr als bei ihm empfängt man bei den Harmonien des Mittelsatzes ($^{3}/_{4}$) den Eindruck, daß es sich hier um ein Polonaisenfest in lachender Naturumgebung handelt.

POLONAISE (Molto allegro), Es dur $^{3}/_{4}$. Schmetternde Trompeten rufen die Tanzenden herbei, die sich aufstellen und sofort ihr anmutiges Schreiten beginnen.

Es ist eine bunt aufgeputzte Gesellschaft in Rokokogewändern, der es nicht um das Ausleben tiefer seelischer Regungen, sondern um den Austausch zierlich gedrechselter, galanter Phrasen

zu tun ist, und bei der ein geschmackvolles Kostüm und die Grazie des Tanzes die Hauptsache bildet. Die Musikanten tun ihr Bestes; der Herr Konzertmeister, die Klarinettisten sind wahre Virtuosen, während die andern scharf den Polonaisenrhythmus markieren, nicht mit der Härte des Militärschritts, sondern mit der Genauigkeit des innern rhythmischen Gefühls, das durch alle Willkürlichkeiten und Launen hindurch doch immer dem Meister Rhythmus gehorsam bleibt.

Eine neue Tanzfigur taucht auf, sie ist etwas wuchtiger, beinahe heroisch (bei den hinaufstürmenden Oktaven beim Solo: ursprünglich ist das Stück für Klavier mit Orchesterbegleitung geschrieben. Da aber das Orchester nicht wesentlich ist, übernimmt der Planist in der Regel auch dessen Part). Hier bricht sich auch die dem Andante nachgebildete erste elegische Note Bahn. Und bald erscheint dann in dem schon erwähnten Mittelsatz eine regelrechte Klage, nur daß auch sie in das Kleid des Rokoko gehüllt, daß auch ihr eine zierliche geschmeidige Form verliehen wird. Nicht lange, so entweichen ihre Spuren vor einer kühn in Doppelgriffen aufsteigenden Passage (B dur), und nach festlich warmem Aufruf, nach ritterlichem Verneigen der Herren, beim huldvollen Lächeln der Damen beginnt die erste Tanzfigur wieder. Immer ausgelassener wird die Lust am Tanz, immer toller wirbeln die Paare durcheinander. Auf den Mutwillen der Seladons antwortet das Gekicher der Frauen. Ein einziger Akkord des Jubels eint die Tanzenden zu einem Bilde aus des Rokokos glitzernder Herrlichkeit. N—

Polonaise op. 26. No. 1 cis moll.

Originalspiel von Prof. Xaver Scharwenka.

Chopins Polonaisen verdanken fast alle seiner polnischen Vaterlandsliebe ihr Entstehen. Polonaise und Mazurka sind die beiden Blüten der polnischen Tanzkunst, welche sich über die ganze Welt verbreitet haben. Die Verwandtschaft der Polonaise zum Bolero, welche beide im Dreiviertel-Takt stehen und auch im Rhythmus einige Ähnlichkeiten aufweisen, die Vorliebe des Publikums des romantischen Zeitalters für alles, was einer fremden Kulturwelt entlehnt war, zeitigte in Chopins Zeitalter eine wahre Sintflut von Tänzen beiderlei Gattung. Wie Chopin schon durch seinen Einschuß an echtem polnischem Empfinden allen andern Tonsetzern hierin überlegen war, so schlug er sie auch durch seine musikalischen Vorzüge, durch seinen eigenartigen Melodienzauber, durch seine glühende und reiche poetische Phantasie, die auch die Polonaisen innerlich belebte und oft dramatisch aufbaute, aus dem Felde. Neben ihm kommt hinsichtlich der Polonaisen höchstens der ritterliche Carl Maria von Weber in Betracht. Trotz der freien formalen Ausgestaltung, die Chopin von Weber übernahm und entwickelte, bleibt die Polonaise ihrem schlichteren Rhythmus gemäß immer mehr auf den Charakter des feierlichen Schreitetanzes einer Festversammlung begrenzt, während die Mazurka, deren innerstes Wesen übrigens im Auslande fast unbekannt geblieben ist, sich mehr an die Individuen wendet und ihnen zu einer Ausdeuterin ihrer geheimsten Seelenregungen, ihrer ganzen Empfindungsskala vom strahlendsten Glück zu herbster Seelenpein, wenigstens durch Chopin geworden ist.

Während die As dur-Polonaise uns ein frohbewegtes Bild vor Augen führt, spiegelt die in cis moll den wilden Schmerz des Patrioten um das endgültig besiegelte Schicksal seines Vaterlandes wieder.

ALLEGRO APPASSIONATO. Auf einen ebenso kurzen wie heftigen Ausbruch des Schmerzes folgt eine klagende Weise, die tränenlos erstirbt (Erster Teil).

Auf abgerissene, immer mehr erstarkende Seufzer antwortet eine mild tröstende Melodie, die sich indes bald erschöpft und sich zur ersten Klageweise zurückwendet (Zweiter Teil).

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

MENO MOSSO (Des dur). Der Schmerz hat seinen Stachel verloren: soviel Anmut und Schönheit kann nicht untergehen, und neue Hoffnung gibt sich kund in einem Sange voll lindester Ergebung (dritter Teil). Will auch die Trauer immer noch nicht versiegen (in den deklamatorischen Phrasen der linken Hand, die mit der Melodie der rechten dialogisieren): die Hoffnung läßt sich nicht beirren und erquickt die Trauernden mit süßem Trost (vierter Teil). N—

Polonaise op. 40. No. 1 A dur (Militaire).

Originalspiel von Raoul von Koczalski.

ALLEGRO CON BRIO, $^3/_4$. Das Stück entfaltet all den Prunk und Glanz, den der polnische Adel auf seinen Festen zu entfalten liebte, mit dem besondern Merkmal, daß es den Hauptakzent auf Krieg und Heldentum legt, auf den Stolz, der die Söhne eines ruhmbedeckten Vaterlandes erfüllt, auf den Kampfesmut, der ihnen im Auge blitzt. Für weichere Regungen ist hier kein Raum, und wie die Schattierungen fast ausschließlich die Kraft bevorzugen, so sind die Rhythmen kernig und markig. Der Hauptteil, der diesen Charakter besonders ausprägt, umschließt einen Mittelteil, der statt der üblichen Kantilene, als Gegensatz zu dem rhythmisch hervorstechenden Hauptteil, eine glänzende Fanfare, einen Aufruf zu Kampf und Sieg bringt und in den dumpfen Trillern des zweiten Teils wohl an das Gewühl der Schlacht gemahnt, aus dem die wiederkehrende Fanfare die Kämpfenden von neuem zum Siege ruft. Das Ganze ist ein prunkvoller Heldenzug, der den Beinamen Polonaise militaire oder besser héroique ganz wohl rechtfertigt. N—

Polonaise op. 40. No. 2 c moll.

Originalspiel von Edouard Risler.

ALLEGRO MAESTOSO. Diese Polonaise ist, wie die erste desselben Opus in es moll, durchaus der Trauer um das geliebte und verlorene Vaterland gewidmet. Unter düstern Akkorden in der Tiefe ertönt in pathetisch feierlichem Tonfall eine klagende Deklamation. Im Seitensatz wird sie nach einem Schmerzensaufschrei beredter, verflüchtigt sich zur Passage, dann will sie verstummen, und über ihrem dahinsterbenden Gemurmel gemahnt es wie ein leises Hoffen, bis wieder jene düstere Deklamation hervorbricht.

SOSTENUTO, As dur. Hier dreht sich das Spiel um: das Hauptsächliche ist eine wenn auch etwas scheue und bange Hoffnung, als deren Gegensatz die zwei barschen Akkorde des Seitensatzes erdröhnen, deren Spuren durch die wiederum emporsprießende Hoffnung schnell verwischt werden. In kurzem Übergange, und nunmehr mit aller Gewalt des unmittelbaren Gefühlsausbruches ertönt wieder der erste Klagegesang, der den Untergang des Vaterlandes ergreifend besingt. N—

Polonaise op. 44 fis moll.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Von allen Polonaisen Chopins die eigenartigste und poesievollste! In ihr ist die Beziehung auf das Unglück Polens unverkennbarer als irgendwo.

TEMPO DI POLACCA, fis moll $^3/_4$. Wie aus dumpfem Traum ringt und wühlt es empor, die Klage hebt an, immer beredter, eindringlicher, ihr folgt ein anderer, doch völlig stimmungsverwandter Ausdruck des Schmerzes, um sich in Trotz und Zorn zu entladen. (b moll.) Wieder ringt es klagend nach oben (Tonleiterlauf in Oktaven), zweimal, und dann ertönt die erste Klage von neuem. Dies Spiel wiederholt sich, nur daß die Intensität der Klage durch einen Aufwärtslauf in der Linken verstärkt wird.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Da erschallen seltsame Klänge: dumpfe Fanfaren mit Trommelwirbel künden das Nahen einer Kriegerschar — — — und wiederum dies Aufwärtsringen — doch auch wieder, in höherer hellerer Tonlage, diese vom Trommelwirbel unterbrochenen Fanfaren, die allmählich leiser werden, um einem Klingen und Singen zu weichen.

TEMPO DI MAZURKA. Ganz aus der Ferne, schmeichlerisch berückend wie aus einer Geisterwelt, dringen die Klänge einer Mazurka zu uns: die alte Galanterie und Grazie der tanzenden Polen lebt auf, alles ist frohes Sinnen und holdseliges Minnen.

TEMPO DI POLACCA. In der Tiefe mahnt es wie im Anfang und gleich darauf blitzt ein wilder Lauf verzweiflungsvoll empor. Wir hören wieder die erste Klage, das Ringen, dann ein wild hastiges Treiben und Drängen, ein Verstummen, bis ein plötzliches dröhnendes Fis das Ganze beschließt.

Dies Fis bildet das Siegel, die Bestätigung dessen, was vorher verkündet wurde, der Klage um Polens Untergang, die durch ein wunderliebliches Bild aus der Vergangenheit unterbrochen wurde.

N—

Polonaise op. 53 As dur.

Originalspiel von Harold Bauer.
„ „ Arthur Friedheim.

MAESTOSO. Zum Appell! Elegante Kavaliere und graziöse Frauen, stellt euch in die Reihen, um Polens Ruhm und Herrlichkeit neu aufleben zu lassen.

Die Lichter glänzen und vertiefen die Rätselblicke der Schönen, erhellen ihre schimmernden Schultern und lassen die Geschmeide, die sie bedecken, blendend funkeln. Vergessen ist die Not des Vaterlandes, und in unnachahmlicher Anmut schreiten die Paare durch den Saal. Die Sporen klirren, die Fächer schwirren: nur ein kurzer Anflug wehmutsvollen Sehnens regt sich.

MITTELSATZ (E dur). Sieben wuchtige Schläge donnert der Maître des plaisirs gegen das reichverzierte altertümliche Portal, hinter dem sich der Prunksaal der Ahnen erschließt. Während (in der berüchtigten Oktavenstelle) alte Erinnerungen immer lebendiger auftauchen, sich der Raum immer mehr erhellt, spiegelt eine Gesangsweise die heilige Ehrfurcht und Liebe zur unvergessenen Mutter Polonia wider.

Das w a r Polen! Gar grämlich, mißmutig schauen die Nachgeborenen drein. Soll das Glöcklein, das leise aber durchdringend erklingt (C), das ferne Totenglöckchen des Vaterlandes andeuten?

Die Gegenwart verlangt ihr Recht: zurück in den Festsaal, wo die frühere Lebenslust neu hervorbricht und in einem Ausbruch des Jubels endet. Noch ist Polen nicht verloren!

Das Stück bildet wegen der Oktavenstelle in der Mitte und wegen seines festlich prunkhaften Charakters ein Lieblingsstück der Virtuosen.

N—

24 Préludes op. 28.

Chopins 24 Préludes, welche wie Bachs wohltemperiertes Klavier, nur in anderer Reihenfolge, den ganzen Rundgang durch sämtliche Dur- und Moll-Tonarten vollführen, sind knappe musikalische Augenblicksbilder, die wohl zumeist auf einen äußeren Anlaß oder auf eine augenblickliche Gemütsverfassung des Komponisten zurückzuführen sind. Zu bewundern ist an ihnen die außerordentliche poetische Tiefe und die scharfe Ausprägung des jedem Prélude eigentümlichen Stimmungskreises. In den 24 Stücken begegnen wir ebensoviel verschiedenen Gemütszuständen, die uns hier in scharfer Absonderung des Inhalts wie der äußeren Gestalt, verwandt allein durch die Individualität des Komponisten, entgegentreten: kleine intime Herzenserlebnisse, von denen jedes einen andern Anlaß betrifft und jedes eine andre Gestalt besitzt.

N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Vier Préludes. No. 2 amoll, No. 1 Cdur, No. 3 Gdur und No. 10 cismoll.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus (No. 1 Cdur mit No. 22 und 19).
Originalspiel von Arthur Friedheim.

No. 2. LENTO, a moll $^2/_2$. Eine nächtliche Vision! Schleppend und träge schleicht das Gespenst der Traurigkeit näher, dann und wann in abgebrochenen Phrasen das alte Lied anstimmend, daß Sorge und Mühsal der Menschen Los sei.

Das Stück ist modulatorisch, wegen des weiten Bogens, den der mit e moll beginnende Tonsatz beschreibt (G dur, h moll, ungewisses D dur, dissonierende Akkorde auf A, auf Fis), ehe er auf E, dem Herold von der Haupttonart a moll Fuß faßt, bemerkenswert, sowie wegen des eigentümlichen Zwielichts, das zu Anfang herrscht und erst allmählich dem völligen, durch die letzten Akkorde besiegelten Dunkel weicht. Es ist jedenfalls eins der eigenartigsten der ganzen Sammlung. Technisch eigentümlich ist die Verbindung von Dezimensprüngen mit einer dazwischen wühlenden Figur.

No. 1. AGITATO, C dur $^2/_8$. Ein Aufruf zu freudiger, wohlgemuter Arbeit. Auch hier ist die musikalische Ausgestaltung eigenartig und reizvoll. Die harmonische Grundlage liefert die linke Hand in einer lediglich das erste Achtel ausfüllenden Sechzehnteltriole. Rechts beginnen die kleinen Ausrufe der Freude immer erst auf dem zweiten Sechzehntel dieser ersten Triole. Dann geht es den Akkord hinauf, um in der höhern Oktave den verspäteten Widerhall dieses Aufrufs zu erreichen, der auf der dritten Note der zweiten Triole, also am Schluß jedes Taktes endet. Jeder Takt ist einer eigentümlichen gezackten, aus der Tiefe aufsteigenden und oben sich kräftig verdichtenden Welle zu vergleichen.

No. 3. VIVACE, G dur $^4/_4$. Sonnige Laune tönt uns aus diesem Stück entgegen, das in der linken Hand eine eigentümlich geformte, frohmutig dahinrinnende Figur thematisch abwandelt, während rechts weniger eine festgeschlossene Melodie, als frohgestimmte, kurze Phrasen ertönen, bis sich dann die rechte Hand der Bewegung der linken anschließt.

No. 10. MOLTO ALLEGRO, cis moll $^3/_4$. Recht peinvoll prasselt der Hagel hernieder und gönnt dem armen Geplagten nur zu einen kurzem Seufzer Zeit, der, sonst zwei Takte umspannend, sich am Schluß zu vier Takten verlängert. Auch hier verleiht das leise Herniederrinnen der Passage von oben nach unten, dann als Gegensatz die Harmonien des Mißbehagens in der Tiefe — dies Wechselspiel in viermaliger Wiederholung — dem Stück eine fesselnde Eigenart. N—

Prélude. No. 15 Des dur (Regentropfen).

Originalspiel von Léon Delafosse.
„ „ Edouard van Dooren.
„ „ Paula Hegner.

SOSTENUTO, Des dur $^4/_4$. Ein blauer Himmel, den ein Ungewitter überzieht und der sich wieder aufklärt: eine reine verklärte Heiterkeit der Seele, überkommen von der Schreckgestalt des Verderbens.

Hingebungsvoll, zärtlich spinnt sich die süßeste Weise dahin, eine Freudenzähre (im Nebenteil Ausweichung nach as moll) stiehlt sich aus dem Auge hervor. Dann wieder Seligkeit und Friede. Hat die Welt größere, reinere Freuden? (Auch der Gesang endet mit einem Fragezeichen.)

CIS MOLL. Da taucht es hervor, gespenstig, mit dumpfen, schweren Schritten, es kommt unausweichlich, unerbittlich näher, um den eben noch Beseligten mit furchtbarer Mahnung zu

schrecken: die Freude wird ein Ende haben, muß es haben: denn mir bist du verfallen, vor dem du hierher an Majorcas Küste entwichst und dem du auch hier nicht entrinnst. Noch eine Gnadenfrist, und du bist mein.

Langsam schleicht der Unhold davon. Durch die geöffneten Fenster dringt Sonnenschein; die Vision verschwand, und wieder erlabt den neu Beseligten der Friede, und wieder bleibt er auf der Frage stehen. Aber diesmal schreckt ihn kein Unhold mehr, die Liebende trat unvermerkt ins Zimmer, ihr Kuß bildet die Antwort auf die Frage und scheucht die letzten Spuren des überstandenen Grausens hinweg.

Beide völlig verschiedene Stimmungen hat der Komponist durch das stets als Achtel angeschlagene As (gleich Gis im Mittelsatze) geeint. Dieser Umstand hat Elise Polko Anlaß zu dem Bild der Regentropfen gegeben, die gegen das Fenster schlagen. Zuerst und zuletzt würden sie einem milden Sonnenregen entstammen, während sie im Mittelsatz sich zu recht ansehnlichen Hagelkörnern verstärken.

Das Stück ist wohl das beliebteste Prélude von allen, ein Umstand, der durch den poetischen Zauber seiner Melodie, wie durch die gewaltige Steigerung in der Mitte gerechtfertigt wird.

N—

Prélude. No. 16 b moll.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

PRESTO CON FUOCO, b moll $^4/_4$. Des Meisters schlechte Laune war nicht minder erfinderisch wie seine Momente des Glücks und der Beseligung. Hier, nach sechs einleitenden Akkorden und einem Halt, wie um seine Kräfte zu höchster Anstrengung zu sammeln, stürmt von Anfang bis zum Schluß ein kontinuierlicher Sechzehntellauf in der rechten Hand daher, stets auf der oberen Hälfte der Tastatur auf- und abwogend, am Schluß sogar bis zur äußersten Tiefe hinabtauchend, um dann allmählich die Höhe zu erringen. Dazu spielt die linke eine äußerst charakteristische Begleitung, mit einem Rhythmus, als ob er jedesmal ausriefe: Du Falsche! Bald folgt der Lauf in der rechten Hand der Tonleiter, bald ist er ausgezackt wie die Blitze Jupiters.

Die ganze Satzgruppe wiederholt sich in verstärkter Form: wo bisher links einfache Bässe genügten, dröhnen jetzt Oktaven. Eine plötzliche Ausweichung (nach As dur als Dominante von Des dur) wandelt den Zorn vorübergehend in Jubel: „und könntest doch so glücklich mit mir sein!" Unmerklich überkommt ihn immer mehr der Eifer seiner Leidenschaft. Die letzte Steigerung beginnt mit den abgerissenen Viertelakkorden in der linken Hand, mit grollenden Passagen beider Hände, setzt sich dann mit der immer mehr beschleunigten, treibenden Passage fort, die einmal nach oben sich aufbäumt, um sodann in dem schon erwähnten Aufstieg von der Tiefe zur Höhe in Raserei auszuarten. Ein dornenvolles Stück, das des technischen Rüstzeuges eines Godowsky bedarf!

N—

Zwei Préludes. No. 20 c moll und No. 7 A dur.

Originalspiel von Ferruccio Busoni (nur No. 7 mit No. 4, 5, 6, 8 u. 9).
Originalspiel von Paula Hegner.

LARGO, c moll $^4/_4$. Ein Trauerzug setzt sich mit einer schlichten Klageweise in Bewegung: feierlich und schwer dröhnen die Harmonien: der Zug zieht von dannen. Schon in größerer Ferne erklingt die Fortsetzung der Trauerklage, die noch einmal, leise und vom Windhauch herübergetragen, wiederholt wird und dann auf einem Mollakkord endet.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ANDANTINO, A dur $^{3}/_{4}$. Ebenfalls aus nur wenigen Takten bestehend, wie das c moll-Prélude, versetzt uns dieses ins lächelnde Leben, in die Welt der galanten Spiele, der zärtlichen Blicke und kosenden Gebärden. Eine heitre, aber intime und naive Glückseligkeit leuchtet aus dem anmutigen Kosemotiv, das hier in schlichtester Weise durchgeführt wird: ein kleines zartsinniges Tanzidyll in sonniger Mailandschaft. N—

Prélude. No. 24 d moll.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

ALLEGRO APPASSIONATO, d moll $^{6}/_{8}$. Ein schnurriges Stück, stachlig, unfreundlich, barsch. Man muß seinem Herzen einen Stoß geben, um es zu lieben; es ist aus einer verärgerten Stimmung herausgeschrieben und wirkt in seiner abstoßenden Grobheit halb humoristisch.

Die linke Hand wird während des ganzen Stücks mit einer Wühlfigur (die wie die Etüde op. 10, No. 9 die Kräftigung des vierten Fingers der linken Hand zum Zweck hat) von heftig abstoßendem Rhythmus beschäftigt, während die rechte sich in einer scharfen, herben Deklamation gefällt und diese bald mit Trillern, bald mit Tonleitern, mit Arpeggien, die beinahe das ganze Klavier umspannen, mit chromatischen Terzenläufen verbrämt. Immer mehr verschwinden im Verlauf des Stückes die humoristischen Lichter, immer derber und wilder gebärdet sich die Deklamation, bis sie in ein wütendes Gehämmer ausbricht und am Schluß in einer Arpeggie von oben in die Tiefe stürzt und dreimal das tiefste D, wie eine schreckhafte Totenglocke, erdröhnen läßt. N—

Scherzos.

Es ist ein Irrtum, Chopins Scherzos, in denen sich seine Genialität wohl am eigenartigsten und reizvollsten offenbart, mit Gemütsstimmungen s c h e r z h a f t e r Art in Verbindung zu bringen. Höchstens spielen in das vierte Scherzo (in E dur) Lichter des Frohsinns und des Humors hinein. Sonst entborgt Chopin dem Scherzo der Klassiker nur die Form, die Gliederung in Haupt- und Mittelteil, der von dem zu wiederholenden Hauptteil umschlossen wird. Am strengsten ist diese Form im h moll-Scherzo gewahrt: auf den wiederholten Hauptteil folgt eine Schlußbildung, die dem ganzen Stück seinen Abschluß verleiht.

Im b moll-Scherzo schließt sich an den Mittelteil eine längere Rückführung zum Hauptteil. In dem Scherzo in cis moll folgt auf den wiederholten Hauptteil noch einmal (in andrer Tonart als das erste Mal) der Mittelsatz, um dann direkt in eine neue Schlußbildung überzuleiten.

Als inneres Hauptmerkmal der Scherzos, abgesehen von dem in E dur, darf eine exzentrische Leidenschaftlichkeit der Grundstimmungen, die nicht selten eine Steigerung ins Phantastische, in trotzige Wildheit erfährt, angesehen werden. Als Gegensatz dazu erscheint der Ausdruck innerster Wonne, die dem Dulder aus zärtlicher Liebe oder gläubiger Hingebung quillt.

Das Scherzo ist für Chopin der Tummelplatz dieser beiden Gegensätze, die in dem Scherzo in b moll einen versöhnenden, in denen in cis und h moll einen trüben Ausgang finden. N—

Scherzo I op. 20 h moll.

Originalspiel von Ernesto Consolo.
„ „ Myrtle Elvyn.
„ „ Prof. Xaver Scharwenka.

Aus je durch vier Takte anhaltenden Schlägen spricht die markige Energie eines bestimmten Wollens. Doch wie vollbringen? Die folgenden drängenden Achtelfiguren bilden das Bild des

aufgeregten Grüblers, der sich zu einem bestimmten Schlusse nicht durchringen kann. Wir sehen die Gedanken im Kreise sich drehen, der kurz — bei fz — abgebrochene Faden wird immer von neuem angeknüpft und weiter gesponnen. Ein endgiltiger Entschluß kommt nicht zustande, Bei — ff — sehen wir durch Eintritt der in Viertelnoten erscheinenden Akkorde abermals den Ausdruck des gestählten Willens, der aber in den letzten 11 Takten — p — einem nachdenklichen Besinnen weicht. Die Gedankenentwicklung wiederholt sich in dem nun folgenden Agitatosatz in noch leidenschaftlicherer Form — Molto piu lento —. Abendstimmung unter mildem sternklaren Himmel. In den Mittelstimmen beginnend, singt ein kantilenenartiger Satz von Glück und Frieden, der in überschwenglichen Gefühlen sich kaum Genüge leisten kann. Da, im 4. letzten Satz erklingt der Schrei einer grellen Dissonanz. Wohl haben die folgenden drei letzten Takte, unterbrochen von dem Septimenakkord — ff — noch die Beimischung des vorigen, aber der letzte ganz in Melancholie getauchte Takt zeigt, daß die Friedensstimmung dahin. In — Tempo I — bricht sich die Anfangsstimmung wieder Bahn — fff —. So soll es, so muß es sein! Wie aus Stein gemeißelt tritt der unabänderliche Entschluß durch die harten Akkordschläge in unser Empfinden — con brio —. Schnell in die Tat umsetzen, so verkünden es die aus lichten Höhen herniedereilenden Figuren, und in dem siegreich aufwärts bewegten Lauf, dem sich kein Hemmnis mehr in den Weg stellt, ist das Ziel erreicht. Die Schlußakkorde künden die fröhlich vollbrachte Tat! R—

Scherzo op. 31. No. 2 b moll.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

PRESTO. Durch Nacht zum Licht! Das wild phantastische Gepräge, die überströmende Leidenschaftlichkeit, das jähe Abspringen, andrerseits der Melodienzauber, der prickelnde Glanz der Passage mußten diesem Scherzo, sobald es einmal Beachtung gefunden hatte, von allem Anfang an einen Eindruck von ungeheurer Tragweite sichern. Das ist denn mit diesem beliebtesten unter Chopins Scherzos durchaus der Fall gewesen, es ist so gangbare Münze bei den Klavierspielern geworden, daß es scherzweise das „Gouvernanten-Scherzo" genannt wird: und da es bekanntlich für den Kammerdiener keinen Gebieter gibt, so sind diejenigen, die es spielen, das heißt also seine Kammerdiener, mit diesem Gebieter ebenfalls so vertraut geworden, daß sie die eigenartigen und merkwürdigen Vorzüge des Scherzos heute kaum noch ermessen. Es ist gut, sie ein wenig zu zergliedern, um inne zu werden, welchen gewaltigen Fortschritt dies Scherzo seiner Zeit für die Klaviertechnik und für den musikalischen Ausdruck zu Wege gebracht hat.

PRESTO. Der Schmerz, erst schattenhaft vorbeihuschend, reckt sich gleich darauf grimmig empor (in viermaliger Wiederholung). Der Leidende entwindet sich ihm mit plötzlichem heroischen Entschlusse (Des dur, unten das tiefe Des, oben

CON ANIMA das hohe F) und findet in der Liebe, vielleicht nur der Hoffnung auf Liebe, balsamischen Trost (in der wundervollen, lang ausgesponnenen Kantilene), der ihn stürmisch emporjubeln läßt. (Dieser musikalisch-poetische Vorgang wird fast genau wiederholt.)

SOSTENUTO (A dur). Der Jubel weicht dem innigsten, fast andachtsvollen Frieden, dem eine wie vom Zweifel angekränkelte Bekümmernis antwortet (wiederholt), die (gegen die taktweis schreitende kontrapunktierende Baßstimme) in schlichten, kleinen Phrasen, von einer gleichgestimmten Mittelstimme umkräuselt, sich einer ausführlichen Beredsamkeit überläßt, um (in dem Trugschluß nach

LEGGERO E dur) in eine leise prickelnde Hoffnungsfreudigkeit zu gleiten, daran zu ankern und wieder auf die Harmonien des Friedens zu lauschen, die jetzt mit aller Kraft ertönen. Das nämliche Spiel wiederholt sich, nur schreitet jene prickelnde

AGITATO Hoffnungsfreude nunmehr kühn und vermessen, selbstherrlich einher, verliert den Halt und fällt in die Bekümmernis zurück, die jetzt zur flammenden Klage wird, einmal nur unterbrochen (durch das Thema des Entschlusses aus dem Anfang, E dur), dann

SEMPRE CON FUOCO stöhnend, verzweiflungsvoll, dem fast vergessenen, jetzt sich gebieterisch aufdrängenden Schmerze wieder zusinkend.

Wenn der Schmerz nun wie im Anfang sein Spiel getrieben und der Leidende wieder sich der süßen Hoffnung auf das Liebesheil hingegeben, so erkennt er am Schluß

PIU MOSSO die Liebe als seine Retterin, und durch der Hindernisse grimme Pein hindurch weiht er sich ihr mit unaufhaltsam stürmischem Entzücken. N—

Scherzo op. 39 cis moll.

Originalspiel von LeopoldiGodowsky.
„ „ Josef Slwinski.

Dies Scherzo gehört trotz seiner verhältnismäßig frühen Opuszahl — es ist das dritte von den vieren, die der geniale Romantiker hinterlassen hat — doch zu den Stücken, die Chopins Testament bilden und worin er dem Vorgefühl seines frühzeitigen Todes, dem Bedauern Ausdruck gab, daß er der Welt noch nicht alles gesagt hatte, was sein leidenschaftliches Herz durchtobte. Nirgends, außer etwa in der f moll-Ballade, nimmt dieser Schmerz so ekstatische Formen an. Das Ganze wird am verständlichsten, wenn man es unter dem Bilde einer nächtlichen Vision, einer Fieberphantasie faßt, eine Vorstellung, durch welche die schroffen Gegensätze, die harten Eigenwilligkeiten des Stückes am ehesten gerechtfertigt werden.

PRESTO CON FUOCO. Abgebrochene Phrasen, dem Auffahren aus ängstlichem Schlummer vergleichbar, wechseln mit schrillen Akzenten, die gleichsam das unabänderliche Verhängnis darstellen. Sucht der Leidende diesem Verhängnis zu entrinnen, es zu umgehen? Denn erst nach mancherlei Anläufen, nun aber gewalttätig, brutal bricht sich dieses Verhängnis Bahn (im Hauptthema, das mit den ausgehaltnen Noten Cis A beginnt), beantwortet durch eine kurze klagende Phrase des geknechteten Helden: dies Verhängnis, das wie mit erzbeschuhtem Tritt den Boden stampft und alles niederzutreten scheint.

MENO MOSSO. Unbezwinglich, unbezwungen erschöpft doch endlich das Verhängnis seine Macht, um seiner milden Schwester das Wort zu vergönnen: der Ergebung (Des dur). Sollen die choralartigen Akkorde die Zuflucht zum Glauben bedeuten? Ist mit dem glitzernden Tongerinnsel, das sie durchschlängelt, ein wonniges Elysium gemeint?

Lange, lange ergeht sich der Held in diesen neuen Wonnen, die jedoch nur

TEMPO I erträumt sind und von dem wieder einbrechenden Verhängnis verdrängt werden.

MENO MOSSO. Wie nun zum zweitenmal die Ergebung den Leidenden tröstet, da verliert

PIU LENTO sie schnell ihre Macht, wird trüb und traurig, stockend (die Wendung des Ergebungsmotivs von E dur nach e moll und die Verlangsamung im Piu lento), um sich dann wie zu einem fernen Morgenrot des Hoffens aufzuklären (der Orgelpunkt auf Gis und das gewaltige Crescendo), bis plötzlich und unvermittelt wieder das Verhängnis jegliches Hoffen zum Verstummen zwingt und nun den Helden hinabstößt in die Finsternis wilder Verzweiflung,

TEMPO I, der er sich (in der Schlußbildung) halt- und willenlos überläßt: und dann setzt am Schlusse das Verhängnis dem besiegten Helden den Fuß auf den Nacken: zertreten, vernichtet! Gleichsam triumphierend wendet sich der Schluß plötzlich nach Cis dur. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Sonate II op. 35 b moll. I. Satz: Grave Doppio movimento.

Originalspiel von Conrad Ansorge.
„ „ Myrtle Elvyn.

Obschon das Sonatenkunstwerk durch Beethoven seine nach Inhalt und Form vollkommenste Ausprägung erhalten hat, so sind doch auch den Romantikern noch manche wertvolle Erneuerungen dieser Kunstform gelungen. Es ist bemerkenswert, daß sich Chopin, Schumann, Brahms, Grieg streng an das klassische Formenschema halten, und daß nur Liszt und seine Schule sich Abweichungen davon gestatten.

Der strengen Form entspricht in Chopins b moll-Sonate nicht ganz ein mit ihr völlig kongruenter Inhalt. Dieser ist vielmehr von einer so gewaltigen Tiefe der Leidenschaft, daß, wie ein Gefangener an den Kerkerstäben, dieser Inhalt oft genug gegen die einengende Form tobt und wütet.

Diese Leidenschaft, die Chopin in seine b moll-Sonate eingeheimnißt hat, ist zu einer so erhabenen Größe gesteigert, wie sie Chopin sonst höchstens noch in seiner f moll-Ballade erreicht hat. Hier wirklich finden wir die Flügelschläge des Beethovenschen Genius wieder, hier begegnen wir dem Widerstreit zwischen dem unabwendbaren Schicksal und dem duldenden Menschen. Insofern das Schicksal unfaßbar ist und in seiner Unberechenbarkeit, seiner scheinbaren Willkür dem Dulder Grausen einflößt, gewinnt die Schilderung des Schicksals einen d ä m o n i s c h e n Grundzug; und aus den Äußerungen des duldenden Menschen tönt, insofern das Schicksal sich ihm aufzwingt und unabwendbar ist, eine düstere Tragik heraus.

Nicht ohne Grund bildete diese Sonate ein Lieblingsstück Anton Rubinsteins, dessen Spiel stets einen dämonischen Grundzug besaß.

I. GRAVE, b moll $^2/_2$. „Aus der Tiefe des Grams" erklingt eine schmerzlich ächzende Phrase.

DOPPIO MOVIMENTO. Sturmgepeitscht, keuchend, ermattet, in abgerissenen Phrasen klagt der Mensch; seine Klage gewinnt an Kraft und Ausdruck: Da scheint sich ihm ein Ausweg zu bieten (Es moll nach Des dur überleitend).

Die Wonne der Ergebung klingt uns aus der wundervollen Kantilene entgegen, die als zweite Satzgruppe der ersten gegenübertritt. Ein zartes Hoffen prickelt (in den abgestoßenen Akkorden) empor. (Durchführung.) Zurück in Nacht und Grauen. Ein heftiger Schmerzensausbruch, das zweitemal noch mehr verdüstert, bereitet den Ausbruch des Kampfes des Menschen gegen sein Schicksal vor (links dröhnende Akkorde und rechts das hastende Hauptmotiv).

Doch noch einmal ertönt der Gesang der Ergebung; sieghaft und frohgemut fegt er alles, was den Dulder knechten wollte, kühn weg. Noch ist der Sieg errungen! N—

Sonate II op. 35 b moll. II. Satz. Scherzo.

Originalspiel von Myrtle Elvyn.
„ „ Francis Planté.

II. SCHERZO, $^3/_4$ es moll. Mit um so größerer Wut setzt der Kampf im Scherzo wieder ein. Es ist ein verzweifeltes, atemversetzendes Ringen, ein Drängen, ein Stürmen, zweimal durch die tiefe Stille dumpfer Erschöpfung und nur einmal durch einen kurzen Triumphruf (mit dem Dominantseptimenakkord auf Des beginnend, während fünf Takten) unterbrochen.

PIU LENTO. Eine wunderliebliche Weise, im zweiten Teil von ausgesprochen duettierendem Charakter, der auch sonst vorherrscht, erschließt noch einmal alle Seligkeit, die dem Menschen die Erde gewähren kann.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

TEMPO PRIMO. Jener harte Kampf beginnt von neuem, die scharfen Geißelhiebe des Schlusses künden schlimmen Ausgang. Doch von den Lippen des Verendenden ringt sich noch einmal, ersterbend und verlöschend, die Erinnerung an des Lebens Seligkeit.

Wenn schon der erste Satz, so bildete erst recht dies Scherzo früher ein Stück Zukunftsmusik, worin Chopin, weit über den Geschmack seiner Zeit hinaus, ein Stück schuf, das alle diejenigen Lügen straft, welche behaupten, Chopins Muse sei wie Minerva fertig und abgeschlossen und keiner Entwicklung fähig gewesen. Chopin hat erst in dieser Sonate die ganze Tiefe seines Empfindens offenbart und dem Klavier eine Menge neuer Ausdrucksschattierungen abgelauscht. Das Heulen der entfesselten Elemente, die wilde Willkür des Schicksals hat gewiß keiner vor und kaum einer nach ihm so anziehend und stets so innerlich musikalisch behandelt wie er hier.

N—

Sonate II op. 35 b moll. III. u. IV. Satz: Marche funèbre und Finale.

Originalspiel von Albert Friedenthal (Nur Trauermarsch).
„ „ Myrtle Elvyn.

III. Marche Funèbre b moll $^4/_4$. Glockengeläut und das wankend abgemessene Schreiten der Leichenträger! Aus dem Schreitrhythmus entwickelt sich eine Wehklage, auf die eine zweite erwidert, beides schwillt immer stärker an: eine kurze aufsteigende Phrase der warmen Lobpreisung des Verewigten (Des dur): klaget um ihn!

(Des dur). Trost! Doch ist dieser wohl kaum als Nachruhm, sondern vielmehr als die Zuversicht auf Verklärung, auf Erlösung in einer andern Welt zu deuten. (Der nicht eben sehr kirchliche Chopin starb 1849 nicht, ohne durch geistlichen Zuspruch auf seine letzte Reise vorbereitet worden zu sein.) Es ist der süßtröstende Gesang des Schutzengels, der den Verewigten mitleidig zu der Pforte der Ewigkeit geleitet.

Dann nimmt der Leichenzug seinen Fortgang, bis die Glocken verhallen und mit ihnen die Klage erstirbt.

IV. FINALE PRESTO, b moll $^2/_2$. Mit diesem sonderbaren Satz, der nicht ganz anderthalb Minuten dauert, haben die Interpreten wenig anzufangen gewußt. Beide Hände eilen in fortwährenden Achteltriolen in Oktaven dahin, der Charakter dieser Passagen ist ein schmerzliches Flüstern, ein herbstlich melancholisches Windeswehen, das sich nur vorübergehend heller färbt, um sofort wieder in dies dumpfschmerzliche Gemurmel zurückzusinken. Lassen wir die dummen Gevatterinnen, die sich am Grabe unterhalten sollen, als eine unwürdige Erläuterung beiseite: ein Friedhof mit Trauerweiden und Ulmen, deren Blätter vom Herbstwind rascheln, dazu das Abendrot des von zerrissenem Gewölk bedeckten Himmels, — das wird ein richtigeres Bild für dies Stück abgeben. Welch anziehender Vorwurf für einen Maler!

N—

Sonate III op. 58 h moll. I. Satz: Allegro maestoso.

Originalspiel von Alfred Cortot (I. u. II. Satz zusammen).
Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

Wenn die b moll-Sonate der heftigsten inneren Krise entsprang, die je den Komponisten durchrüttelte, und er mit dem Werk wohl in vorausahnender Vision sein eigenes Lebensschicksal niederschrieb, so finden wir ihn in diesem späteren Stück verhältnismäßig im seelischen Gleichgewicht. Während dort alles grau ist, überwiegen hier die hellen Farben so sehr, daß selbst der knapp behandelte Schmerz von Anfang an überwindbar scheint, und daß von ihm gerade so viel emportaucht, um die Freude nicht allzu grell und allzu alleinherrschend erscheinen zu lassen.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Bewundernswert ist die quellende Erfindungskraft namentlich in diesem ersten Satz, wo sich ein eigenartiger Gedanke an den andern knüpft, ganz köstlich daneben die feine und ebenfalls vielfach ganz neue Klavierbehandlung.

ALLEGRO MAESTOSO, h moll $^4/_4$. Reichlich unwirsch und kurz angebunden zwar setzt noch das erste Thema ein, dem der Komponist eine Weile nachhängt, aber doch stets in einer Art, als ob er ganz gern auch einmal Grillen finge und dabei noch stets die Kraft behielte, sie davonzujagen. Da zuckt auch schon (B dur) ein Hervorbruch dieses Bewußtseins siegreich auf, und das Verjagen der Grillen läßt nicht auf sich warten. Er fegt mit drei chromatischen Läufen in der linken Hand übers Klavier, während die rechte diese schlechte Laune zwar in kanonischer (nachahmender) Zwiefältigkeit, aber doch in wesentlich gemilderter Form enthält; nach einer siegesgewissen Fanfare räumen vier Takte wühlender Harmonien vollends mit aller Trübsal auf. Nach einer Überleitungspassage, die fontänengleich emporsteigt und niederfällt, erklingt ein Gesang zarter Überschwenglichkeit, wie ihn Chopin liebte, dann und wann mit einer eleganten Passage ausgeziert, und aus ihm sprießt eine Melodienblüte nach der andern hervor, so süß, so schmeichelnd, dann so entzückend verführerisch und beredt. Chopin war gerade in der Durchtränkung des kleinsten Zierwerks mit zarter Empfindung und mit melodischem Reiz ein Meister, der die Passage nie zur leeren Klingelei verblassen ließ: ein kleiner Schluß, der die seligste Beglücktheit atmet, beschließt den ersten Teil und damit die zwei ersten Satzgruppen.

In der dritten Durchführung fängt er wieder Grillen, indem er zunächst an eine Schlußpassage anknüpft, um sodann das unwirsche Anfangsmotiv in wechselnden Tonarten und Gestaltungen zu verfolgen. Er kramt dabei viel polyphones Wissen aus, und man merkt hier recht, wie gut er seinen Bach kannte, dessen wohltemperiertes Klavier in seiner Ausgabe für den eigenen Hausgebrauch stets auf seinem Klavier lag. Etwas gelehrsam, wie gesagt, aber doch mit einem unverkennbaren Streben, die schlechte Laune wieder vollends zu bezwingen, steigert er den Durchführungssatz bis auf einen Gipfelpunkt, von dem aus dann wieder jenes Schmeichelmotiv der zweiten Satzgruppe ertönt, woraus sich mit schnell erstarkender Lebensfreude wieder der selige Gesang der zweiten Satzgruppe und mit ihm dessen ganzes Gefolge reizvoller tönender Gebilde hervorschält.

Ihm lächelte die Sonne von Nohant, des Schloßsitzes seiner Gebieterin. N—

Sonate III op. 58 h moll. II. Satz: Scherzo.

Originalspiel von Alfred Cortot.

Ein leichtes graziöses kurzes Motiv umrankt sich mit leicht dahinfließendem Tongekräusel und läuft in wellenförmiger Bewegung wie eine lebhafte Quelle dahin. Ihm gegenüber steht ein gar lieblicher, anmutiger h dur-Mittelsatz, dessen Ruhe doppelt wirkt und auf den äußerst beweglichen ersten Teil wieder vorbereitet. Das Scherzo ist brillant geschrieben und verspricht, auf der Phonola oder Dea vorgetragen, große Wirkung. R—

Sonate III op. 58 h moll. III. und IV. Satz: Largo und Finale.

Originalspiel von Alfred Cortot.

LARGO. Nach einer aufrüttelnden Einleitung singt uns Chopin hier ein Nokturno vor, das besonders im 1. Teil wohl den berühmten gleichnamigen Kompositionen an die Seite zu stellen ist. Der langgezogenen, logisch sich aufbauenden Melodie steht eine prägnante harmonische Begleitung zur Seite, die sich beide nur ungern ablösen lassen von dem inhaltlosen Seitensatz in E dur. In

richtiger Erkenntnis dieser Schwäche hat der vorspielende Künstler diesen Teil zugunsten des sich wiederholenden prächtigen ersten Satzes, dieser Träumerei in Tönen, gekürzt.

FINALE, ein im Presto ma non tanto dahinziehendes feuriges Tongebilde. Nach 8 aufwärtsstrebenden kühnen Einleitungstakten setzt a la tarantella das erregte Thema ein, das unter der unruhigen $^6/_8$ Bewegung immer leidenschaftlichere aufgeregte Formen annimmt. Wir stehen unter dem Eindruck eines ruhelos dahinjagenden Ahasverus, der im Geiste vor uns entsteht und uns bis zum Schlusse nicht verläßt. Der scharf abgehobene Rhythmus, den Chopin durchweg anhält, weiß auch in diesem Satze die Schwächen zu verdecken, das plus de volante que d'inspiration, wie der Chopinbiograph Niecks treffend bemerkt. R—

Tarantelle op. 43 As dur.

Originalspiel von Sally Liebling.
„ „ Francis Planté.

PRESTO, As dur $^6/_8$. Friedrich Chopin hat nur eine einzige Tarantelle geschaffen. Sie ist verhältnismäßig spät, im Jahre 1841, entstanden und weniger ein bezeichnender Typus des wilden Tanzes der Napolitaner, als ein Anlaß, sich einmal recht von Herzen austoben zu dürfen. Schumann sagt darüber: „Man sieht den wirbelnden, vom Wahnsinn erfaßten Tänzer vor sich, es wird einem selbst wirblich dabei zumute." Wirklich überholt Chopin hier an harmonischen Kühnheiten alles, was er sonst geschrieben hat. Freilich wirkt, was zu seiner Zeit als keck und revolutionär galt, heute kaum noch als besonders aufregend, und man findet diese grellen Durchgänge grade dem wilden wirbelnden Charakter des Stücks angemessen. Der erste Teil, der eben nur zum Tanz aufrufen will, ist ziemlich zahm und mild. Etwas Tollheit regt sich erst im folgenden Teil, doch wird sie durch den nächstfolgenden mit seiner graziösen Linienführung beschwichtigt, und nur das Fes bildet, als kleine Sext (elegische Note in As dur), ein kleines Zugeständnis an den eben erlebten Anflug von Wildheit. Schrittweise wilder wird es im nächsten Teil mit seinen chromatischen Läufen (erst links, dann rechts). Wieder folgt ein Beschwichtigungsteil (mit Ges in As dur einsetzend), dessen erster Teil durch das eigensinnige Verharren auf dem As, das sich zuletzt blitzschnell in ein Gis wandelt, charakteristisch ist und das, von einem kleinen Mittelsatz des Unmuts unterbrochen, längere Zeit das Feld behauptet. Nun noch ein Teil als „Abgesang", als Beschluß der bisherigen Teile, mehr Festigkeit und Bodenständigkeit verratend als das Vorhergehende. Ein wiederum kühner Zwischensatz. Tonleiterläufe über einer herben Dissonanz (Es As Ces Fes) leiten zum Hauptthema wieder zurück. Nach einer abgekürzten Rekapitulation beginnt mit dem „Abgesang" die Stretta, die in immer beschleunigtem Zeitmaß, in tollem Übermut die Harmonien und Passagen durcheinanderrüttelnd, sich austobt und grade noch die Kraft übrig behält, um das Ganze mit zwei kräftigen Akkorden zu beschließen. N—

Grande Valse brillante op. 18. No. 1 Es dur.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Über die Auffassung dieses Walzers gehen die Ansichten der Musikschriftsteller vielfach auseinander. Schumann, der begeisterte Verehrer Chopinscher Muse, hält den Walzer für körper- und geisterhebend, der uns immer tiefer in seine dunklen Fluten einhülle. An andrer Stelle läßt Schumann durch Florestans Mund sagen, er würde den Walzer nicht spielen, es sei denn, daß die Hälfte der Tänzerinnen aus Gräfinnen bestehe. Der Walzer ist dadurch von besonderer Eigenart, daß er das Schwärmerisch-Melancholische der Chopinschen Natur so ganz und gar verleugnet. Wir erblicken in dem Stück etwa das Bild eines ritterlichen Turniers.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

FANFARENKLÄNGE leiten das glänzende Schauspiel ein, im ersten 16 taktigen Teil sehen wir die Ritter mit mutgeschwellter Brust in die Arena einziehen,

LEGGIERMENTE. Dann umreiten sie auf munter trabenden Rossen den freien Platz, und nun geht's zum lustigen Tournier. Mit Eleganz und äußerlicher ritterlicher Kühnheit zeigen sie sich den holdseligen Damen. Die mit

DOLCE und CON ANIMA gefärbten Stellen erzählen durch die Macht der Töne von den Liebesgefühlen der edlen Herren, vielleicht auch der Damen; nur zum Schluß wird's ein wenig hitziger. Vier pp-Begleitakkorde

A TEMPO unter Aussetzung der Melodie lenken unsere Aufmerksamkeit auf einen herannahenden Ritter (2 Takte) der

POCO A POCO CRESCENDO, wie die kurzen Vorschläge andeuten könnten, dem Gegner in immer heftiger werdendem Gefecht durch weitausgeholte Stoßschläge beizukommen sucht. Beim

FF kommen die Tapferen hart aneinander, bis der Angegriffene in schleuniger Flucht den klügeren Teil der Tapferkeit erblickt und in schnellem Galopp entweicht. Der Sieger aber kehrt in leichtem Ritte zu seinen Kameraden zurück; es sind ihrer acht, die einzeln mit keckem Gruß im Bewußtsein ihrer vollbrachten Heldentaten, grüßend zum hohen Balkone, die Arena verlassen. Die 4 KURZEN SCHLÄGE zum Schluß verkünden das Ende des edeln Ritterspiels. R—

Walzer op. 34. No. 2 a moll.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Ein durchaus auf einen melancholischen Grundton gestimmter Walzer, mehr eine Walzerpoesie, würdig von einer Miß Duncan in seiner ganzen Empfindungstiefe erschöpft und durch sinngemäße Tanzgebärden ausgedeutet zu werden.

LENTO, $^3/_4$. Das oft wiederkehrende Hauptthema, ein Klagegesang in unterer Stimmlage von wiegendem Charakter, wird von leichten harmonischen Flocken in der rechten Hand umspielt. Dann geht die Melodie in den Sopran über, der die Klage in rhythmisch reicherer Weise, mit einer an Deklamation streifenden Emphase, weiterspinnt und nur am Schluß in den Wiegecharakter des ersten Klagegesangs übergeht.

Den Walzerrhythmus verdrängt plötzlich derjenige der Mazurka (mit dem Hauptakzent auf dem dritten Viertel), eine Verschiebung, die eine plötzliche Aufhellung zur

SOSTENUTO, A dur. Freude, zu einem Gesang voll Lust und Wonne zur Folge hat.

Die Musik vermag mit ihren zwei Geschlechtern des Dur und Moll der nämlichen Melodie ein Doppelantlitz, wie das des Janus, zu verleihen, dessen eine Seite Freude, die andere Trauer ausdrückt. Sofort kehrt dieser Sang leise und traurig (in a moll) wieder. Bis auf den Schluß besteht der Walzer zunächst aus Wiederholungen. Nur dort strebt ein beweglicher melodischer Gang (in Achteln und für Violoncell gedacht) die Trauer zu mildern, sie hinwegzulächeln. Umsonst! Und wieder ertönt die erste Klage, bis sie leise erstirbt.

Walzer op. 42 As dur.

Originalspiel von Teresa Carreño.
„ „ Prof. Xaver Scharwenka.

Von Chopins Walzern ist dieser der eleganteste, abwechslungsreichste, glänzendste. Chopin, obschon ja seiner Abstammung nach nicht Vollblutpole, war doch so ganz mit polnischer National-

musik durchtränkt, daß er unwillkürlich auch seinen Walzern eine Beimischung des Mazurka-Rhythmus verlieh. Der Walzer in a moll könnte fast ebensogut als Mazurka bezeichnet worden sein, wie denn der letzte Satz seines f moll-Konzertes fast nur eine symphonisch erweiterte Mazurka bildet.

VIVACE. Eigentümlich reizvoll ist im Hauptteil (gleich nach dem einleitenden Triller) die Verwebung der Melodie im Zweitakt mit der dreizeitigen Begleitung. Auf die sanft wiegende Bewegung folgt eine jubelnde Passage. Eine Weise von unnachahmlicher Grazie schließt sich an. Nach dem Wiedererklingen der jubelnden Passage, die den stets wiederkehrenden Refrain des ganzen Walzers bildet, erklingen ernste, würdevolle Harmonien, die nach dem immer wieder vorüberhuschenden Jubel sich sogar zu einer breiten Kantilene von sinnend beschaulichem, wenn auch vorwiegend freudevollem Charakter steigern. Neuer Jubel, die erste Wiegemelodie mit ihrem Zweitakt kehrt wieder und wird, nicht ohne daß jene ernsten Harmonien sich zu einer Steigerung an Glanz und Stolz und Freude emporringen, zu Ende geführt. Dem Walzer liegt als Idee augenscheinlich eine reizvoll bewegte Tanzszene von verschiedenen Figurationen zugrunde.

Mit der sonnigsten Stimmung verbindet sich ein glänzender Klaviersatz, ein packender Aufbau, um diesen Walzer zum Lieblingsstück der Pianisten zu machen. N—

Walzer op. 64. No. 2 cis moll.

Originalspiel von Prof. Xaver Scharwenka.
„ „ Joseph Sliwinski.

TEMPO GIUSTO, cis moll $^3/_4$. Ein Tanz der Trauer über ein entschwundenes Glück, dessen Rückerinnerung im Mittelsatz (Des dur) auflebt. Der Walzer gliedert sich in drei Teile. Vergebens? so scheint es aus den ersten drei Noten zu fragen. Die Antwort könnte (im Rhythmus des nächsten Taktes) lauten: Verloren! Während dieser erste Teil mehr verhalten klagt und seufzt, eilt der zweite in Achtelpassagen, in beweglichen zarterregten Seufzern dahin, die sich jedesmal am Ende des Teils in höchster Höhe verflüchtigen.

PIU LENTO, Des dur. Balsamisch trostvoll taucht die Erinnerung an das einstige Glück auf, mit ihr all die Süßigkeit, die Anmut, die schmeichelnde Liebenswürdigkeit, die der Muse unseres Komponisten zu eigen ist. Am Schluß legt sich ein Schatten auf das schöne Bild — eine Träne trübt den Blick, die beweglichen erregten Seufzer, die erste Trauer und noch einmal die Seufzerpassagen künden aufs neue: Vergebens! Verloren! N—

Walzer op. 70. No. 1 Ges dur. (Oeuvre posth.)

Originalspiel von Frederic Lamond.

Dieser Walzer ist zwar schon im Jahre 1835, also 14 Jahre vor Chopins Tode geschrieben, aber erst nach seinem Tode gedruckt worden, ein Beweis, daß Chopin selbst ihn wohl nicht zu seinen besten Werken zählte. Aber teilte dies Schicksal nicht auch das Fantasie-Impromptu in cis moll, das die Nachwelt als eine seiner schönsten Eingebungen anerkannt hat?

MOLTO VIVACE, Ges dur $^3/_4$. Auch diesem Walzer ist ein pikanter Reiz, ein sonniger Glanz zu eigen, der ihn längst zu den Lieblingen des klavierspielenden Publikums erkoren hat. Er enthält einen langsameren, bedächtigeren Mittelsatz, der gleich dem Hauptsatz sich aus zwei Teilen zusammensetzt.

Aus dem Anfang spricht trällernder, lachender Übermut. Die Melodie ist eine übermütig kichernde Passage in höchster Tonlage. In ähnlicher Stimmung bewegt sich der Seitensatz,

nur daß er noch ein wenig ausgelassener trällert als der erste. Wenn dieser Hauptsatz mehr weiblichen Übermut widerspiegelt, so ist dem

MENO MOSSO, Mittelsatz mehr Glück und Stolz des Kavaliers zu eigen, vorübergehend wohl ein wenig ernst gefärbt, dann sich wieder des Glückes freuend. Das Schlußwort ist, wie es sich gebührt, wieder der holden Weiblichkeit eingeräumt, die noch einmal die erste Weise wiederholt. Und so endet das Stück, ohne Schlußsteigerung, ohne Aufwühlung von Leidenschaften: ein kleines improvisiertes Tänzchen. N—

ARCANGELO CORELLI

(1653—1713)

Renaissance von Leopold Godowsky. No. 8 Pastorale — Angelus.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Unserer heutigen Zeit ist Corelli im wesentlichen bekannt als Organisator des Orchesters, Schöpfer der Conzerti grosso und zahlreicher Sonaten, zumeist für Violine, von denen bekanntlich Joachim eine sorgfältig revidierte Ausgabe veranstaltete. Die Eigenart Corellis bestand in einem weichen, lyrischen Empfinden, das sich in allen seinen Werken kundgibt und welches auch das vorliegende Pastorale durchströmt. Im Original ist der Rhythmus von geringer Abwechselung, leicht und verständlich fließen die Weisen dahin. Es ist die Stimmung, welche in von Düften geschwängerter Dämmerungsstunde eines Sommerabends uns umfängt und die sich etwa in dem Texte wiederspiegelt, welchen wir von der Jugend so häufig hören: „O, wie wohl ist mir am Abend". Vermutlich hat dieses Pastorale auch wohl bei Schaffung der zugehörigen Melodie Gevatter gestanden. Die Godowskysche Bearbeitung weicht im wesentlichen von dem Original durch die beigesetzten lebhaften Bewegungen ab; leiser Zephyr streicht durch die Lüfte. Die Figuren auf der letzten Seite über den Akkorden der linken Hand, welche wir als cantus firmus betrachten können, bringen in die friedliche, stille Landschaft das Bild eines dahinstreichenden (bei den Trillern) zwitschernden Vögleins. Bei — poco dim rall. — hat es sein Nest gefunden, mehr und mehr senken sich die Schatten der Nacht hernieder. In dem Nachtgesang — dolcissimo — ertönen von fernher feierliche Glockenklänge, mehr und mehr schwimmen die Schatten ineinander über und lösen sich auf zum harmonischen Gebilde friedlichstiller Nacht. R—

FRANÇOIS DANDRIEU

(1684—1740)

Renaissance von Leopold Godowsky. No. 11 Capriccio (Le Caquet).

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Das allerliebste Charakterstückchen stammt von dem heute fast unbekannten Pariser Organisten Dandrieu, welcher, wie man hier sieht, sich auch auf dem Gebiete außerkirchlicher Kunst betätigt. Beim Hören dieses Capriccio denkt man unwillkürlich an das hübsche Verslein: quando conveniunt, Maria, Camilla, Sibilla, sermonem faciunt et ab hac et ab hac et ab illa; denn just wie hier das Geplapper unnachahmlich im Rhythmus des Versleins persifliert wird, ebenso bringt das Capriccio durch die Tonsprache die weibliche Geschwätzigkeit zum Ausdruck. Unermüdlich

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ist das Zünglein der Hauptsprecherin in Bewegung, nicht schnell genug kann es Worte finden für einen an sich harmlosen Gesprächsstoff. Die zweite Sprecherin wird durch die Oberstimme des Basses dargestellt. Auch sie kann ihr Schnäbelchen nicht halten, fortwährend wirft sie Bemerkungen in die Rede der Oberstimme, die den Widerspruch der Hauptheldin hervorrufen, so daß sie immer von vorne wieder beginnend ihr Thema unerschöpflich findet, so nichtssagend es ist. Im 13. Takt findet sich zu Maria und Camilla auch die Sybilla ein. Eine besondere, eigene Meinung hat das Dämchen nicht, aber da sie sich auch in die wichtige Unterhaltung einzumischen glaubt, sekundiert sie wacker dem Mariechen in der Oktave. R—

CLAUDE DAQUIN

(1694—1772)

Le Coucou, Rondeau.

Originalspiel von Alfred Cortot.
„ „ Prof. Louis Diémer.

Das geistreiche Stückchen, „Der Kuckuck", ist einer von Saint-Saëns, Diémer u. a. revidierten Sammlung „Les Clavecinistes Francais" entnommen, die es sich zur Aufgabe gestellt hat, alle französische Komponisten des 16. bis 18. Jahrhunderts wieder zur Geltung zu bringen. E leggiero — In munteren Läufen bewegt sich das rondoformartige Kabinetstückchen dahin, die von melodieartigen Kuckucksrufen übertönt werden. Zierliche Verzierungen — dim. mf — unterstützen diese Melodie, die — p, cresc. — auch von der rechten Hand übernommen wird. Der massige Klavierton ist eigentlich nicht für diese zarte Musik geschaffen, da man zu früheren Zeiten das Klavierzembalo mit dünneren silberfeinen Tönen gebrauchte. Darum ist zarter Anschlag auf der Phonola geboten. R—

CLAUDE DEBUSSY

(geb. 1862)

Estampes. No. 2. La Soirée dans Grenade.

Originalspiel von Johan Wysman.

Der berühmte und viel umstrittene Komponist der Oper Pelleas und Melisande, des Orchesterstücks l'Après-Midi d'un Faune, eines Streichquartetts hat auch eine Anzahl von Klavierstücken verfaßt, in denen er ebenfalls seinen Grundsätzen treu bleibt, die darin bestehen, die Musik hauptsächlich zur Schilderung von Stimmungseindrücken zu verwenden, ihr die charakteristische Überschärfe der modernen Musik zu benehmen, die Motive möglichst wenig prägnant zu halten und als neue Klangreize viel Folgen in Ganztönen und in parallelen Akkorden zu verwenden. Dieser Abend in Granada ist in echt Debussyscher Manier gehalten, ein Stimmungsabbild etwa, wie es derjenige empfindet, der sanft hingestreckt im Lehnsessel auf der Veranda die Klänge des ewig singenden, ewig tanzenden Spaniens vernimmt. Leise durchhämmert der Habanera-Rhythmus das ganze Stück bis auf zwei kurze Stellen am Schluß, wo ganz von ferne ein Bolerorhythmus hämmert. Zu diesem Rhythmus erklingt zuerst, ebenfalls leise, eine melancholische improvisierende Phrase, es folgen düstre Akkordmassen, wie vom fernen Chor angestimmt. Es antwortet wieder eine andre Tonfolge in Achteltriolen, dann stockend. Bald darauf ertönt, stets im Habanerarhythmus, ein breiter Freudengesang, der sich nach und nach in der Ferne verliert und sich gleich-

sam verträumt. Noch ein Thema bald darauf (synkopisch rhythmisiert, zuerst zart und dann kraftvoll freudig) ist bemerkenswert (Fis dur). Dann die beiden Bolero-Eingriffe, zum Schluß wieder die Klageweise des Anfangs. So etwa improvisiert jemand das Gemisch auf dem Klavier nach, das ihm das Gewirr ferner und naher Geräusche mit zeitweisen Klarheiten auf echt spanischem Boden erzeugt. Und dazu hämmert allgegenwärtig die Habanera ihren Rhythmus, ein Tanz, der nicht in der Havanna von Negern erfunden ist, sondern den die Spanier dort einführten und den bald die Havanesinnen, als ihrem schlanken, geschmeidigen Körperwuchs angemessen, ganz besonders in ihr Herz schlossen. Und woher mag dieser rhythmische Reichtum stammen, den Debussy sehr geschickt in seiner Estampe verwendet und der jeden überrascht, der einmal über die Pyrenäen geht? Wie so vieles Schöne und Künstlerisches in Spanien von den Mauren! Dem Nachdenkenden werden da leicht Anklänge an orientalische Musik aufsteigen, mit der die spanische Volksmusik manches gemein hat. N—

Pour le Piano. No. 2 Sarabande.

Originalspiel von Michael von Zadora.

Wenn wir von den besonderen Eigentümlichkeiten absehen, die den Komponisten als musikalischen Bilderstürmer erscheinen lassen — Näheres siehe No. 13082 —, so fällt auch die Eigenartigkeit in der Form der Sarabande auf, wie sie der geniale Tonsetzer in Anwendung bringt. Die Sarabande, eine spanische Tanzform, zeichnet sich rhythmisch im allgemeinen dadurch aus, daß der Schwerpunkt des $^3/_4$ Taktes auf das zweite Viertel gelegt wird, indem die folgende Achtelnote des letzten Viertels der vorigen Note am Zeitwert zugelegt wird. Danach erscheint das letzte Achtel als kurze Umdrehung. Ein seltsamer mystischer Zug beginnt gleich in den

ERSTEN TAKTEN. In Nebelstimmung hören wir im Verlaufe des Einleitungsmotivs die Klänge eines heidnischen Opferfestes, das mit der

FERMATE schließt. Kinderstimmen folgen im Verlaufe der beiden folgenden Takte, dem sich die Stimmen der Alten anschließen. In den

3 LETZTEN TAKTEN des ersten Satzes ertönt dumpfes Gemurmel der zum Altar schreitenden Priester. Die heilige Handlung beginnt. Die wieder hervortretenden Priester singen eine

4 TAKTIGE STROPHE, die von Frauen und Kinderstimmen aufgenommen wird. Ein inbrünstiges Flehen, steigend und verzagend, erfüllt die Luft. Nun setzt der Vorsänger ein

AU MOUVEMENT, im jeweilig zweiten Takt mit einem Ausdruck, der einem Amen entsprechen könnte, von der Gemeinde unterstützt. Im feierlichen Gesange beteiligt sich diese, leise beginnend, zum

FF-SCHLUSS in Ekstase ausatmend, bis der Hauch einer verzückten Verklärung sich in weicher Stimmung über der Schar der Andächtigen ausgießt. Der wundervolle Klangreiz der eigenartigen Harmonisierung zwingt den Hörer in ein mystisches Halbdunkel, die Sinne immer mehr gefangen nehmend. Gern und willig folgt die angeregte Phantasie der Führung Debussys in das Land der Märchenerzählung und der Deutung traumhaft wahrgenommener Erscheinungen.

R—

Pour le Piano. No. 3 Toccata.

Originalspiel von Francis Planté.
„ „ Michael von Zadora.

Eine besondere Eigenart Debussys besteht darin, daß er, einer der fortschrittlichsten Musiker, sich mit Vorliebe in Tonstücken ergeht, die der alten Schule angehören, von alters her gebräuch-

lich sind, aber in der heutigen Zeit sonst minder gepflegt werden. Damit erzielt Debussy einen von ihm vielleicht besonders berechneten Erfolg: die Gegensätzlichkeit zwischen früherer und heutiger Harmonik besonders hervorzukehren. Indem wir in den alten Schläuchen alten, abgeklärten Wein vermuten, sind wir besonders überrascht, auf gärenden Feuerwein zu stoßen. Dem Wesen der Toccata entsprechend, erkennen wir auch hier eine „flüchtige Augenblicksidee", die flüchtige gedankliche Gebilde festzuhalten sucht. Das

ANFANGSMOTIV versetzt uns in eine südliche Sphäre, in der das Auge nichts Greifbares erblickt, die sengenden Gluten der Mittagshitze erzeugen ein Flimmern der Luft, ein leises Vibrieren des uns umgebenden All. Im

7. TAKT gerät die Bewegung nach unten und gewinnt durch Hinzutritt des Basses einen Untergrund von deutlich gezeichneten festen Formen, die,

POCO A POCO CRESCENDO, uns das leicht bewegte Spiel tanzender Mücken vor Augen führen könnten, doch das Bild ändert sich. Der tanzenden Bewegung,

P SUBITO, folgen dahinschießende Läufe, vorher vom Baß in Achtelbewegung begleitet, das Spiel der dahinschwirrenden Libelle, der sich eine Gefährtin in anderer Farbe zugesellt. Da verscheucht fern grollender Donner,

PIU P E MOLTO DIM. PP, die luftigen Gestalten, und was wir eben im leuchtenden Sonnenschein erblickten, nimmt den Charakter des Gedämpften, des schattenhaft Huschenden an. Doch gar zu ernst wird die friedliche Naturstimmung nicht bedroht, und das,

MOLTO CRESC., SEMPRE FF, fröhliche Spiel der Kinder des Lichts setzt sich in gesteigerter Lust fort bis zum Schluß. Die ebenfalls sehr eigenartigen Klangwirkungen zeigen die besondere Persönlichkeitsnote Debussys als Pfadfinder neuer Harmonieeffekte, wie wir sie bereits bei No. 13083 besprochen haben. R—

Prélude.

Originalspiel von Michael von Zadora.

ASSEZ ANIMÉ ET TRÈS RHYTHMÉ, a moll $^3/_4$. Claude Debussy hat der alternden Matrone Tonkunst auf einem andern Wege als Richard Strauß neue Lebenskraft zuzuführen versucht, weniger wie Strauß durch Steigerung der Instrumentaltechnik bis zur höchsten Virtuosität und einer mit ihr gleichen Schritt haltenden Ersinnung neuer Klangwirkungen und Stimmenverwebungen, als durch Bereicherung des Tongebiets mit Tonfolgen, die bisher nicht als zulässig angesehen wurden, insbesondere durch Verwendung einer Tonleiter, die aus lauter Ganztönen besteht (C D E Fis Gis B C) und durch den Aufbau von Akkorden und Akkordfolgen auf dem Grunde dieser Tonleiter. Selten gebrauchte Akkorde wie der große Nonenakkord in parallelen Folgen sind häufig bei ihm anzutreffen. Jedenfalls verleiht der Einschuß von solchen entlegenen Ton- und Akkordfolgen seiner Musik einen absonderlichen, fremdartigen Charakter, den man etwa als exotisch-archaistisch bezeichnen könnte. Dies Prelude ist mehr in Form einer technischen Studie gehalten, in der Form wie alles, was Debussy schreibt, unantastbar. Wir unterscheiden zunächst den breitausgeführten Hauptteil, der einem rastlosen in sich gekehrten finstern Sinnen entspricht und in ziemlich ebenmäßiger Weise entwickelt wird. Dieser Teil ist mehr melodischer Art, während dem nächsten eigentümlich rhythmisierte, übermäßige, durch ein Glissando unterbrochene Dreiklänge zu eigen sind, so daß er mehr durch sein rhythmisches Gepräge hervorsticht. Aber auch dadurch weicht dieser zweite kurze Teil vom ersten ab, daß er sich ausschließlich in der schon erwähnten Ganztonleiter bewegt und dadurch ein fremdartiges Kolorit hervorruft. Inhaltlich würde diesem Teil etwa das Hervorbrechen einer wilden Freude entsprechen. Sehr bald

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

verkehrt sie sich in phantastisch trübes Dämmern — die Melodie des Hauptthemas erscheint verzerrt und klagend (in ganzen Tonfolgen) in der Höhe, unterbrochen wie durch ein fernes Wetterleuchten. Beide Teile kehren abgekürzt wieder, um nunmehr durch ein Tongeflirre wie von einer Aeolsharfe, endlich durch heftige langausgehaltene Akkorde beschlossen zu werden.

Man denke sich an einem sturmgepeitschten Herbstabend eine Schloßruine, in deren zerfallenen Fenstern Windharfen erklingen, und man kommt der Stimmung, aus der heraus der Komponist geschaffen hat, nahe. N—

LÉON DELAFOSSE

(geb. 1874)

Etude de Concert No. 5.

Originalspiel vom Komponisten.

LENT, d moll $^2/_4$. Über einer leise dahinschleichenden Doppelgriffsbegleitung erklingt eine Weise der Schwermut, die sich bis zu peinvollem Schmerz steigert, um sodann wieder (beim scharfen Forte auf B, dazu oben Gis E) schmerzlicher aufzustöhnen als bisher. Jetzt erklingt die erste Weise der Schwermut mit allem Nachdruck. In der gleich einsetzenden Schlußbildung gelangt sie zu ihrer höchsten Steigerung: eine 32tel-Triole von Akkorden gemahnt an ein unmutiges Kopfschütteln der lebendgewordenen Schwermut: noch etwas ferner Sonnenschein (Quartsextakkord) und die Schwermut erstirbt sinnend, düster, entkräftet . . . N—

LEO DELIBES

(1836—1891)

Le Roi s'amuse (Scène le bal). No. 6 Passepied.

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

Delibes nennt es „Passepied", dieses kleine musikalische Rokokofigürchen, das mit den zierlichsten Stakkatis verbrämt, echt französischen Esprit atmet und entzückende Wirkung verspricht. Der Passpied, ein alter muntrer Schiffertanz aus der Bretagne, war bis Anfang des 18. Jahrhunderts in ganz Frankreich und Deutschland beliebt — leger —. Reizenden Leichtsinn — mf — etwas Wankelmut zeichnet dieser Tanz, der langsam und bedächtig vorgetragen, seine Wirkung nicht verfehlen wird. R—

LOUIS DIÉMER

(geb. 1843)

Le Chant du Nautonier op. 12. Caprice de Concert.

Originalspiel vom Komponisten.

Ein echtes, rechtes Schifferlied, welches sich der am Pariser Konservatorium als Professor des Klavierspiels wirkende Komponist hier zum Gegenstande seiner Behandlung gewählt hat. Die rauhe Seemannskehle verfügt nicht über einen weiten Stimmumfang, das sehen wir an dem

LIED, welches sich im wesentlichen im Rahmen eines Quintenschrittes bewegt. Sein Inhalt, ein mit dem sogenannten Doppelzweitakt beginnendes Marschmotiv, erhält durch die drängenden Triolen des 1. und 3. Taktes den Ausdruck des Entschlossenen, frisch Wagemütigen. Es erschöpft sich im wesentlichen schon in den beiden ersten Takten — Allegro moderato. Daß aber ein richtiges Schifferlied auch mit dem sogenannten Halloruf ausgestattet sein muß, sehen wir auch bei diesem. Der Ruf tritt zum ersten Male auf dem 4. und gleich darauf dem letzten Achtel des 5. Taktes auf — fis, a —, wobei der letzte Ton besonders kräftig erschallt. Dieser in modulierter Stimmung wiederholt auftretende Ruf bildet die hervorstechendste Eigenschaft dieses Charakterstückes. In musiktechnischer Hinsicht haben wir in der Komposition eine Fantasieform im Gewande einer Variation zu erblicken, die nach kurzer Einleitung das Liedthema in wogende, glänzende Passagenbegleitung setzt, nur unterbrochen von einem kurzen vierteltaktigen Mittelsatz, der aber hinreicht, Spieler und Hörer einen Ruhepunkt zu gewähren. R—

Reveil sous Bois. Etude de Concert.

Originalspiel vom Komponisten.

Diémer, ein Vertreter der französischen musikalischen Kleinkunst, bringt in Etüdenform ein charakteristisches Tongemälde, dessen Eigenart sofort die Art französischer Klaviermusik erkennen läßt. Das perlt und läuft und klingt ohne tieferes Wollen und doch eine Waldesluft ausatmend, die uns das „Erwachen unter dem Gehölz" gespannt anhören läßt:

ALLEGRO MOLTO. Wir betreten den Wald — mf —. Sofort erhebt sich dicht vor uns eine Meise — p — ängstlich davonflatternd. Tiefer hinein uns wagend — poco rall., p, pp, ppp — treten neue tirellierende Stimmen an unser Ohr — a tempo — die das Waldkonzert eröffnen.

A TEMPO, LEGGIERO. Süßer Drosselsang klingt dicht vor uns im Gehölz. Wir biegen die Äste auseinander. Pfeilschnell entschwindet das Tierchen — glissando —. An anderer Stelle beobachten wir dasselbe — sf, p, legg. — cresc. — Der Wald mischt sich mit tiefem, weichem Ton — Läufe im Baß — ein in die Harmonien der hohen Vogelstimmen — ff, f, rall. — Ein Windstoß — chromatisch — unterbricht den Genuß und treibt uns auf andere Stellen, wo

POCO PIU MODERATO — der gelbe Pirol seine seltsamen Weisen anhebt. Lange, lange dürfen wir seinen lieblichen, mannigfaltigen Klangfarben lauschen. Atemlos, ohne uns zu rühren, nehmen wir die kostbaren Töne in uns auf, bis plötzlich der blutdürstige Eichelhäher — ff — mit hartem Geschrei das Tierchen vertreibt. In andächtiger Stimmung wandern wir weiter durch die Morgenfrühe, die Sonne entsteigt langsam dem Horizonte und erweckt neu ermutigt die kleine Schar der Vögel zu Wiederholung des Waldkonzertes. R—

La Source et le Poête op. 54.

Originalspiel vom Komponisten.

Diese Impromptu-Caprice zeigt uns den vorzüglichen französischen Klavierpoeten auch als Meister der musikalischen Kleinkunst. ALLEGRO. — Die Einleitung führt uns, die dichten Äste der Waldesbäume gleichsam zur Seite teilend, der Quelle zu — pp legg. —. Er malt uns in bestrickenden Tönen den Lauf einer rauschenden Quelle und besingt in einer versteckt gehaltenen Melodie den Zauber, die weihevolle Stimmung inmitten des schweigenden Waldes. In den Spiegel des Wassers schauend, zieht es mich hinab, als wollt' ich ihm meine Sehnsucht, meine Träume schenken — RALLENTANDO —. Ich höre nicht mehr die Quellenmusik. Vor meinen Augen

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

erscheint das klare Auge der Liebsten, so tief und rein wie diese Quelle. Ich singe meine Seele satt — poco piu moderato — im Gedanken an ihr mildes, frommes Angesicht, an das reine Licht ihrer Augen, die mein Sehnen nicht täuschen, wie der nasse Grund — poco marcato il canto —. Ein zweites Leben blüht aus diesen Empfindungen, das in helleuchtenden Tönen (Oktavenläufe) mir eine glückliche Zukunft verheißt. Langsam kehre ich zur Wirklichkeit zurück — Tempo I — und verfolge traumbefangen der Quelle Lauf, der einer Lichtung zustrebt und mich einer neuen Zukunft entgegenführt. R—

Grande Valse de Concert op. 37.

Originalspiel vom Komponisten.

Die ersten 18 Takte lassen noch nicht erkennen, worauf der Komponist hinaus will. Da — nach langer, die Erwartung spannender Fermate — erklingt — a tempo — ein lebhafter Walzer in jubelnd rauschender Champagnerstimmung. Jugend und Lebensfreude sehen wir auf fliegendem Banner. Und auch der Humor kommt zu seinem Recht — ff —. Nach vorhergehender anderthalbtaktiger Pause wird eine polternde Burleske angestimmt, die sich — a tempo —in dynamischen Nüancierungen wiederholt. Bei dem neuen a tempo, pp legg. — scheint's ein Schlittschuhwalzer werden zu wollen. In elegantem Kreise sehen wir das Bild des über eine Erhöhung des Eises dahinjagenden Jünglings, der in zahlreichen Wiederholungen am Eissport sich ergötzt. Nach Wiederholung des Walzers — Tempo I — erscheint — Moderato — ein gleichfalls dem Humor dienender Ges dur-Satz, der späterhin kaleidoskopartig frühere Bilder von der Eisbahn schildert, des ersten Walzermotivs gedenkt und auf die Burleske-Szenen zurückkommt, breit und behaglich. Ein schwungvoller Walzer, der mit Hilfe der Phonola die schwierigen technischen Hindernisse leicht überwinden läßt und uns in lebensfreudige Stimmung versetzt. R—

ERNST von DOHNÁNYI

(geb. 1877)

Gavotte und Musette.

Originalspiel vom Komponisten.

Neuer Wein im soliden alten Schlauch, neuer Inhalt in alter Form, eine Gavotte auf der Höhe moderner Tonerkenntnis.

Etwa so, wie es uns das Hauptthema verrät, dürften sich auch die Alten ausgedrückt haben, wenn sie eine Gavotte erklingen ließen, aber Dohnanyi zeigt in der Feinheit der harmonischen Wendungen, beispielsweise im ersten Teil, wo statt des d moll ein plötzliches F dur hervorschießt, so in der Durchführung gleich darnach, wo wir nach Des dur, E dur, e moll, von da im Handumdrehen nach B dur als der Haupttonart versetzt werden, in dem Schillern zwischen Dur und Moll in der Musette den modernen geistvollen Musiker. An Kunst des vielstimmigen Satzes steht das Stück ebenfalls hinter frühern Mustern in keiner Weise nach, im Gegenteil: fast scheint der Komponist den musikalischen Vorfahren zuzurufen: Ihr seht, wir haben nichts verlernt. Sehr ergötzlich ist die Musette (eigentlich Gavotte à la Musette, das heißt Gavotte mit liegenbleibendem Baß wie bei den alten Drehleiern), und gerade hier hat der Komponist nicht wenig harmonischen Scharfsinn aufgewandt. Das Ganze bildet eine gediegene Neubelebung der alten Gavottenform. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

GAETANO DONIZETTI

(1797—1848)

Valse de concert über zwei Motive: Lucia und Parisina

von Franz Liszt.

Originalspiel von Michael v. Zadora.

Donizetti hat zwar mit seiner Oper Lucia di Lammermoor einen Erfolg bis zum heutigen Tage zu verzeichnen, obgleich er selbst schon 1848 gestorben. Seine Melodien leben jedoch zumeist in der Hausmusik weiter in Form von Pòtpourris und Paraphrasen. Zu den beliebtesten Melodien gehören die von Liszt bearbeiteten, von denen er uns zwei Motive aus Lucia und Parisina in Form eines Walzers darbietet.

ALLEGRO VIVACE. Eine glanzvolle Einleitung führt uns, die Motive kurz andeutend, in den wiegenden, weichen und zierlichen Sang hinein — meno allegro —. Mit kleinen Fiorituren verbrämt, übernimmt eine sonore Unterstimme die Führung. An einzelnen Stellen unterbrechen schillernde, perlende Kadenzen den Lauf des Rhythmus und leiten dann stets in die beiden Motive wieder über, die in wechselnden Farben und Varianten unser Ohr ergötzen und uns stets von neuem mit Bewunderung über den geistreichen Lisztschen Eigenstil erfüllen. Diese Bewunderung müssen wir aber auch auf die Phonola übertragen, die mühelos die halsbrecherischen Schwierigkeiten dieses Stückes überwindet. R—

Reminiscences de Lucrezia Borgia von Franz Liszt.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Donizetti offenbart mit seiner Oper Lucrezia Borgia ein reiches dramatisches Talent, das ihn gerade hier über seinen berühmten Landsmann Rossini hebt. Der Inhalt beschäftigt sich mit Mitgliedern der italienischen Patrizierfamilie Borgia. Lucrezia Borgia liebt den jungen Edelmann Genuaso. Ihr Gemahl Alfonso will den Geliebten töten, was sie durch List verhindert. Infolge Zufalls mordet sie Genuaso durch Gift und erfährt dabei die Schande, daß der Getötete ihr Sohn sei. Liszt benutzt nur wenige Motive, in Hauptsache die Kavatine, in welcher Lucrezia ihre Liebe zu Genuaso besingt. Wenn man die kolossalen Schwierigkeiten überschaut, mit denen auch hier Liszt ohne irgendwelches Nachdenken herumwirft, müssen wir uns sagen, daß diese virtuose Kunst tatsächlich für uns verloren gewesen wäre, wenn — die Phonola nicht wäre, die uns die scheußliche körperliche Arbeit der technischen Bewältigung in bereitwilligster Weise abnimmt. R—

EDOUARD VAN DOOREN

(geb. 1878)

Heroische Elegie.

Originalspiel vom Komponisten.

Die seinem Vater gewidmete, in B moll gehaltene Elegie legt das Heroische lediglich in breit geführte Oktaven, die sich durch das ganze Stück hindurchziehen. Die elegische Mollweise wird trotz der akkordreichen Oktaveinstreuungen sofort erkannt und in langgezogenen Perioden auf-

gebaut. Der Lebensschmerz, den diese Töne bergen, neigt immermehr nach höherem Ausdruck, — ff assai marcato — der trotz der Massentöne erschütternd zur Wirkung kommt — ALLEGRETTO —. Ein freundliches Durmotiv scheint den Komponisten an die helle Jugendzeit zu gemahnen. Aber nur kurze Zeit. — Tempo I — führt ihn zu der herben Grundstimmung zurück und bringt den gewaltigen ersten Teil zur Wiederholung. R—

Improvisation über ein Thema von J. S. Bach.

Originalspiel vom Komponisten.

Es macht einen sympathischen Eindruck, wenn auch südamerikanische Komponisten sich eines der markigen, ehernen Themas von unserem Altmeister Bach bemächtigen, um daran ihre Fantasie zu befruchten und uns somit edle Tonschöpfungen darüber vorlegen können. Es sind lediglich dankbare, inhaltlich nicht tiefschürfende Variationen, mit denen van Dooren arbeitet, die sich aber den Phonola- und Deazwecken sehr gut anpassen. ALLEGRO MOLTO — eine sanft dahinfließende Umspielung des Themas, — Allegro con brio — eine durch wuchtige Bässe sanktionierte neue Gestalt der Urform — ALLEGRO GRAZ. —, eine geistreiche scherzartige Umänderung, Andante molto — langsames ernstes Zwischenspiel, das zu einem energischen, etwas schreienden Schlußallegro überleitet und damit das Werk mit brillanten Passagen beendet. R—

ANTON DVOŘAK

(1841—1904)

Humoreske op. 101. No. 7.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

POCO LENTO E GRAZIOSO, Ges dur $^2/_4$. Wir sind in New York, im Café Martin oder auf der Promenade im Central Park oder im Zwischenakt der Metropolitan Oper. Vorüber schwebt eine der stadtbekannten Schönen: ihre Erscheinung ist ein Gedicht, ihr Kostüm ein Wunder, ihr Lächeln ein Sonnenstrahl. Wie sie sich ein klein wenig in den Hüften wiegt, wie sie jede Erdenschwere abgestreift zu haben scheint, in eine Lichtwolke von Spitzen gehüllt, unter denen die Diamantensterne hervorfunkeln.... Wer ist der Glückliche, dem sie zulächelt? Ach, sie versteht die Kunst, mit ihren Blickgeschossen alle zugleich zu verwunden, und alle sind gerührt, nur sie nicht, obschon sie sich sogar noch stets Zeit gönnt (im vierten, achten Takt), das Unheil zu bemerken, das sie angerichtet hat. Aufjauchzt es in ihr (2. Teil), weil sie so schön ist und so mit Männerherzen spielen kann.

(fis moll.) Von der Galerie her spielen die Musiker ein Lied, das mit dem gleitenden Rhythmus im 2., 6., 10., 12., 14. Takt seinen Negerursprung nicht verleugnet. Das dient ihr nur zur Rast, denn (Ges dur) gleich beginnt sie ihr loses schelmisches Spiel von neuem. N—

GABRIEL FAURÉ

(geb. 1845)

II. Impromptu op. 31 f moll.

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

ALLEGRO MOLTO, f moll $^6/_8$. Der beliebte französische Tonsetzer, der augenblicklich die Geschicke des Pariser Konservatoriums lenkt, gibt in seinem zweiten Impromptu ein Stück von

hurtiger Bewegung, das sich deutlich in zwei Teile gliedert, von denen der eine, der Hauptteil, vorwiegend einer trüben, der andre einer heitern Stimmung entfließt. Der Hauptteil klingt in seinem Bewegungscharakter an eine Tarantelle an; Unruhe und Gereiztheit führen darin das Wort und bestimmen den Ton. Besonders charakteristisch ist die Stelle vor der Wiederkehr des Hauptthemas, wo statt der Triolen vier Sechzehntel in einem Tonleiter-Abwärtslauf den Rhythmus glätten und zu einem schleifenden machen. Im zweiten Teil regt sich ein naives Behagen, das musikalisch durch seine rhythmische Gestaltung fesselt, indem der Auftakt-Akkord grade auf den rhythmisch schwächsten Punkt, nämlich das fünfte Achtel des $^6/_8$-Takts einspringt, um dann eulenspiegelisch-neckisch abwärts zu hüpfen.

Eine andre rhythmische Eigentümlichkeit ist die Teilung der $^6/_8$ in $^3/_4$, später auch in $^4/_8$ in der rechten Hand gegen die gleichbleibenden $^6/_8$ oder zweimal $^3/_8$ in der linken Hand. Diese rhythmische Mannigfaltigkeit verleiht dem Nebenteil den Eindruck graziöser Laune. Übrigens steht der nach dem wiederkehrenden Hauptteil ebenfalls wiederholte Nebenteil zuerst deutlich unter dem Einfluß des trüben Hauptteils und kehrt erst allmählich wieder zu seinem heitern Grundcharakter zurück, der auch den ganz leise verklingenden Schluß beherrscht. N—

JOHN FIELD

(1782—1837)

Notturno No. 18 Edur Allegretto.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

Bekanntlich ist das Nokturno an keine bestimmte Form gebunden. Sein eigentlicher Charakter ist der eines „Nachtstückes", eines aus den Schatten der Nacht gewobenen Stimmunggemäldes, in das der Mond seine zitternden, schimmernden Strahlen hineinwirft. Field und nach ihm Chopin gelten als die bedeutendsten Vertreter der Nokturne. In unserer Nokturne ist dieser Nachtstimmung kein ausgeprägtes Dunkelkolorit gegeben. Im Gegenteil merken wir eine heitere Grundstimmung, die sich in einem lieblichen naiven Getändel erschöpft. In Form, Harmonisierung und Gedankenentwicklung meinen wir vielfach einen Doppelgänger Mozarts vor uns zu haben. Das Stück gleicht einem Ständchen, ausgeführt von einem Violin- und Gitarrespieler, das in harmloser Form einer Schönen dargebracht wird. Im Mezzoforte setzen die Spieler ein, wiederholen im Forte dasselbe nach dem 8. Takt, dann noch einmal — pp — mit leisester Stimme, in dem Bewußtsein, nun gehört zu werden. In der Herausarbeitung dieser verschiedenen dynamischen Schattierungen beruht der Hauptreiz dieses Nokturnos. Allerliebst ist die kleine Tonmalerei nach dem Doppelstrich — G dur —. Ist es nicht, als wollten die Liebhaber ihrer Ungeduld Ausdruck geben — f — und nach dem 2. Takte symbolisch andeuten, das Liebchen möchte am Fenster sich bemerkbar machen?! Nun sie aber nicht gehört oder erhört werden, wiederholen sie in höchster Ungeduld — ff — abermals den Ausdruck ihres Wunsches — espress. —. R—

GREGOR FISTULARI

(geb. 1872)

Aus weiter Ferne. Valse de Concert.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRETTO. Einsam, von aller Welt abgeschlossen, sitzt der Künstler in seinem Heim, den schönen unvergeßlichen Erinnerungen lebend, die ihn „aus weiter Ferne" her immer wieder

in träumenden Zustand versetzen. In anregender Gesellschaft führt ihn die Gelegenheit — Einleitung — mit einem jungen braunäugigen zarten Wesen zusammen, dessen feingeschnittene Züge, anmutige Bewegungen und lebhafter Geist auf ihn einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen. Er verbindet sich mit ihr zu graziösem

TANZ, dessen feine melodische Gestalt, pikanter Rhythmus und leichtgeschürzte Harmonie das Bild dieses in höchster Glückseligkeit dahinschwebenden Paares lebendig vor unsere Augen führen. Ein kecker

MITTELSATZ erinnert an fröhliche, scherzende Gespräche, aus denen das ungemein liebliche und silberne Lachen der angebeteten Schönen herausklingt. Gleichsam unersättlich wiederholt sich der erste sehnsuchtsvolle Teil des Walzers zum zweiten- und drittenmal, bis eine elegische Coda den einsamen Künstler in die Wirklichkeit zurückführt. R—

Orchestersuite op. 94. Erwachen.

Originalspiel vom Komponisten.

Ein Gesellschaftsabend in einem russischen Privatzirkel. Sie, die Angebetete tanzt. Eine gavottenähnliche russische Durweise reizt sie zu feinrhythmischen, anschmiegenden Bewegungen, die er mit glänzenden, heißen Augen verfolgt. Leise summen die Zuschauer die Fortsetzung der pikanten Melodie mit. Immer erregter wird ihr Tanz nach entzückenden hochklingenden Stakkatis, Verzierungen und glutvollen Akkordbegleitungen. Eine neu auftretende, zartgeäderte Mollmelodie fesselt Ohr, Sinne und Glieder, bis es schließlich auch ihn packt! Mit einem scharfen Marcato reiht er sich ihr an, sucht sich ihr zu nähern. Sie aber will entfliehen (dargestellt durch kurz abgerissene Töne in Pianissimo und Höhe). Er aber läßt nicht nach, weiß sie in schwärmerischem Gesang und Tanz immer mehr an sich zu fesseln. Sie singen und tanzen, innig umschlungen weiter in dem erlösenden Gefühl der „Erwachung", in dem erwachenden Bewußtsein einer jungen Liebe! R—

Orchestersuite op. 94. Traumbild.

Originalspiel vom Komponisten.

Einst kam die Nacht, weiß vom Mondesglanz, von Rosenduft umrauscht. Die Nachtigallen schluchzten süß, und die Elfen wiegten sich im Tanz. Die Winde wallten sanft dahin und fernher eine Weise klang, so wundersüß. Die Wasser rauschten halbverträumt am schattendunklen Waldeshang. Da lag sein Haupt an meiner Brust, und mein Herz ward weit und voll, und er küßte mich! Dunkle Sehnsucht schwoll in mir. Die laute Welt versank, im Nebel schwanden Zeit und Raum, und süßer Schlaf kam über mich, ein todesschöner, bittrer Traum. R—

Sehnsucht nach der Heimat op. 104.

Originalspiel vom Komponisten.

Zwei Menschen, seit Jahren in die Fremde verschlagen, arbeiten ohne Ruh' und Rast, mit fiebernder Hast, um einst ihre heißgeliebte Heimat wieder zu erreichen und dort zu sterben. Abends, wenn sie ermattet auf ihr Lager sinken, nimmt der eine die Balalaika (ein russisches Saiteninstrument, ähnlich der Gitarre, aber dreieckig) und stimmt eine traurige, sehnsuchtsvolle Weise an, die der andere unter Tränen anhört. Im Übermaß der Gefühle fällt auch er ein, leise, tief und heiß singt er seine Sehnsucht satt in dem vielgeliebten Liede, daß sie beide

daheim so oft gesungen und aus dem Munde ihrer Lieben gehört. Nach und nach verstummt der Sang, und in süßen Erinnerungen versunken umfängt sie leise und erlösend der allbarmherzige Schlaf. — Eine ergreifende Weise, dieses Lied der Heimatliebe! R—

CÉSAR FRANCK

(1822—1890)

Prélude, Aria et Finale. Aria.

Originalspiel von Michael v. Zadora.

Die ersten Takte dieser gedankentiefen Komposition wecken eine schwüle Stimmung. Ein rauschend arpeggierter Akkord, der den ersten Gedanken gebiert! Die folgenden Takte das Bild eines stärkeren Sinnesrausches. Aus diesem erheben sich bestimmte Gefühle, die sich in den Triolen der Begleitungsfiguren klar abzeichnen. Die allgemein-charakteristische Form ist noch schwankend, sie scheint zerfließen zu wollen, unterzugehen im Nichts. Die den beiden letzten Vierteln folgende Pause bedeutet nicht das Ende, sondern nur ein Verlieren ins Traumlose. Dann — Lento — zart wie eine dem Meere entstiegene, schaumgeborene Erscheinung, klingen weiche Stimmen an unser Ohr, ein Widerschein des Ursprungsmotivs. Die Arie ist ein Lied der Hoffnung und des Trostes. Im letzten Satz bringt die innerliche Erregung neue Kräfte ins Spiel, die in rhythmischen Neuerscheinungen dramatische Kraft entfaltet. R—

OSSIP GABRILOWITSCH

(geb. 1878)

Mazurka mélancolique op. 3. No. 2.

Originalspiel vom Komponisten.

Unter den russischen Pianisten nimmt Gabrilowitsch eine achtunggebietende Stellung ein. Auch als Komponist von Klaviersachen erfreut sich G. guten Rufes. Die vorliegende Mazurka, wenngleich auch motivisch an Chopin erinnernd, ist originell empfunden, ein Stimmungsbild, dem slawischen Boden entwachsen. Die bei den

ÜBERGÄNGEN verwendete Enharmonik läßt das Werk als Kunstprodukt erscheinen, während die allgemeine

MELODIEFÜHRUNG der Volksseele abgelauscht sein könnte. Trüb und schwermütig, nur hin und wieder bei — poco piu mosso — von einigen Sonnenstrahlen erhellt, lassen uns die erklingenden Weisen einen Einblick in die für sentimentale Regungen empfängliche Psyche des slawischen Volkscharakters tun. R—

Valse lente op. 1. No. 3.

Originalspiel vom Komponisten.

MODERATO, As dur $^3/_4$. Voll naiven Liebreizes spinnt sich dies langsame Tänzchen, eine modernisierte Wiedergeburt des alten ehrsamen Ländlers, daher. Ein Backfischlein, dessen Lebenshorizont noch keine Sorge trübt, könnte wohl so artig singen und trällern. Ihre Weise wird in höchster Tonlage wiederholt. Dann meldet sich wohl ein ernstgestimmter Jüngling — alle Jünglinge nehmen die Dinge ja so furchtbar ernst —, um sich wieder von dem naiven Liebreiz der

Kleinen, die ihre Weise schließlich (in den Triolen) allerliebst auszuschmücken weiß, bestricken zu lassen.

MOLTO CANTABILE. Jetzt wird's aber wirklich Ernst. Gar schmachtend und wehleidig kramt der Jüngling sein Leid aus. Die Schöne, zuerst nur bruchstückweise, stimmt schließlich in seinen Sang der Trauer mit voller Stimme ein, bis sie dann wieder mit der Plötzlichkeit, welche der Jugend zu eigen ist, sich auf ihr erstes Lied besinnt, es von neuem verziert, so daß nun auch der Jüngling, ganz bezwungen, wenn auch nicht ganz ohne eine Spur von Trübsal, ihre Weise leise mitsummt. Natürlich hat sie das letzte Wort. N—

ALEXANDER GLAZOUNOW

(geb. 1865)

Gavotte op. 49. No. 3.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

Die Gavotte ist ein alter französischer Tanz, dessen Ursprung von den Gavots, den Bergbewohnern der Dauphiné hergeleitet wird. Es sind heitere, muntere Melodien im geraden Takte mit zweiteiligem Auftakte und wurden zu Reigentänzen der französischen Bauern gesungen, aber auch wegen ihrer Grandezza am Hof der französischen Könige eingeführt. Der Tanz wurde von den Herren in Mänteln, über die Schultern gezogen, mit Degen an der Seite und das Barett in den Händen ausgeführt. Die Damen trugen lange Schleppkleider. Später vertauschte man diese gegen kürzere, was den Damen Gelegenheit gab, ihre Reize um so mehr zu entfalten. Auch führte man die Gavotte mit anderen Tänzen am Pariser Hofe in Nationalkostümen auf. Als Kammertanz mit steifem Etikettenmaß und geziertem Sprödetun hielt sich die Gavotte noch lange, bis die Mode sie schließlich verdrängte. In jüngster Zeit ist sie als Salontanzstück, sogar als Konzertstück wieder beliebt geworden, nachdem man am preußischen Königshofe vergeblich versucht hatte, sie wieder als Tanz einzuführen. Die Glazounowsche Gavotte kann sowohl als Tanz- wie auch als Konzertstück vorgeführt werden. Der Komponist gibt dem Stücke durch seine gewürzten harmonischen Begleitungen einen pikanten Reiz. R—

Sonate op. 74 bmoll. I. Satz: Allegro moderato.

Originalspiel von Wassily Sapellnikoff.

Wenn auch Glazounow mit nichts Weiterem an die Öffentlichkeit getreten wäre, als mit dieser grandiosen Sonate, so würden wir in ihm dennoch einen der begabtesten, tiefgründigsten Meister der neurussischen Schule zu erblicken haben. Wenden wir uns zu der Betrachtung des ersten Satzes, so erkennen wir in den sechs präludierenden

EINLEITUNGSTAKTEN eine düstere Seelenstimmung, die uns durch ihr faustisches, nach Befreiung ringendes Grübeln in ihren Bann schlägt. Doch vorläufig ist es noch eine ungewisse Gefühlswelt, die zu einem bestimmten Gedanken sich noch nicht durchgerungen hat. Da,

PASSIONATO, wiederholt sich — ein musikalisch wundervolles Bild unseres Seelenlebens— das Einleitungsmotiv als Ausdruck einer ohne gedankliche Unterlage erregten Gefühlsstimmung im Charakter eines Cantus firmus, und auf ihm erscheint das Hauptthema: die Welt der Gefühle hat den Gedanken geboren, eine in Melancholie getauchte Leidenschaft lebt sich in ausgeprägten Zügen aus.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ALLEGRO AGITATO, das aus Motiven des Themas gebildete Zwischenspiel von gesteigerter Lebhaftigkeit geht — ritard. — in den Charakter des Nachdenklichen, Überlegenden über. Kadenzierend nach Des dur erscheint das 2. Thema

MENO MOSSO in Balladenform und erzählt, was die eigentliche Ursache des Gefühls in Gedankenerregung gewesen. Die Lebhaftigkeit des Ausdrucks steigert sich wie ein Aufschrei aus gequälter Brust (letzte Takte vor Allegro), und in eilendem Gedankenflug huschen die Bilder der Vergangenheit unter motivischer Benutzung des Vorigen, aber mit neuen Gestaltungen sich vermischend, im Mittelsatz an uns vorüber. Von neuem tritt im zweiten

MENO MOSSO der balladenartige Satz, aber in freundlicherer Beleuchtung des B dur-Klanges auf und schildert die Hauptidee mit den sich anschließenden logischen Folgerungen b moll. — Das Resultat aber,

SOSTENUTO, zeitigt das Gefühlsmoment des Aufbäumens und trotzigen Widerstandes bis zum Äußersten.

TEMPO I. Nochmals ziehen alle Leidenschaften in hoher Erregung an uns vorüber, zum Schluß — tranquillo — mehr und mehr gedämpft, der Held hat sich in sein Schicksal ergeben, er hat sich ausgeklagt. Der ganze Satz ist ein Meisterstück in logischer Entwicklung weniger Motive, eine künstlerische Tat! R—

Sonate op. 74 b moll. II. Satz: Andante.

Originalspiel von Wassily Sapellnikoff.

Der zweite Satz, in einfacher Periodengruppierung, zeigt uns den Helden (siehe 1. Satz) zurückgezogen von der Welt. Der Hauch eines stillen Friedens weht uns aus dem

HAUPTTHEMA entgegen, das aber bei der Triolenbildung — marcato il canto — bewegtere Formen annimmt. Der Übergang zum zweiten Thema bringt einen Umschwung der Stimmung.

APPASSIONATO. Die Einsamkeit in der friedlichen Naturstimmung hat einen kraftvollen, fröhlichen Tatendrang erstehen lassen. Die Schlußgruppe erzählt uns in bewegter Stimmung von Waldesweben und Blätterrauschen (32tel Figuren) und schließt mit der Repetition des Hauptthemas in zum Teil schönen Umformungen ab. R—

Sonate op. 74 b moll. III. Satz: Allegro scherzando.

Originalspiel von Wassily Sapellnikoff.

Der in Rondoform eingekleidete Schlußsatz der Sonate erscheint als Tummelplatz ausgelassener Fröhlichkeit. Die eigenartige Synkopierung durch die kraftvollen Schläge des Basses auf den jeweilig 2. und 4. Achtel der beiden

ERSTEN TAKTE zeigen eine humorvolle Willkür, die sich um so wirkungsvoller kundgibt, weil der 3. und 4. Takt in natürlichem Rhythmus verlaufen. Der Gegensatz wird um so fühlbarer, weil der Fluß dann wieder in den Anfangsrhythmus mündet. Nach Ablauf der ersten 8 Takte wird die Fortsetzung, den allgemeinen Gesetzen entsprechend, in die Dominanttonart gestellt. Der

FIGURENLAUF erscheint in umgekehrter Folge unter Beibehaltung des Rhythmus. Zur Erzielung gesteigerter Lebhaftigkeit schwingt sich das Thema aus B dur in die D dur-Lage, tobt sich darin aus und sucht dann die Ursprungstonart wieder auf. Das Nebenthema im

MITTELSATZ ES MOLL entwickelt seine Eigenart darin, daß es dem Hauptthema gegenüber in vorwiegend rhythmischer Natur einen neuen Gedanken gegenüberstellt. Der

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

SCHLUSSSATZ gibt eine Wiederholung des fröhlichen, ausgelassenen ersten Teiles. Die freien Kräfte gewinnen weiteren Spielraum, die Spannkraft steigert sich, und der Held wächst sich in Erinnerung der beiden ersten Sätze durch die zum Schluß eintretenden mächtig wirkenden Oktavenläufe, durch die weit ausgeholten markigen Akkorde zum Titanen aus. Auch dieser Satz zeigt uns die eminente Technik Glazounows in der Entwicklung des Periodenbaues und seiner thematischen Verarbeitungskunst. R—

CHRISTOPH W. v. GLUCK

(1714—1787)

Alceste. Ballettmusik von Camille Saint-Saëns.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

Von Glucks Opern, die einstmals die musikalische Welt in ihren Grundfesten erschüttert haben, ist wenig mehr übrig geblieben, als der Orpheus und allenfalls Armide und die beiden Iphigenien. Alceste ist ziemlich der Vergessenheit anheimgefallen. Der geistvolle Franzose, hervorragende Komponist und elegante Pianist Saint-Saëns hat es unternommen, in dieser Caprice die schönsten Ballettmelodien aus der Alceste zusammenzustellen und daraus ein wirksames und dankbares Klavierstück zusammenzuweben.

ALLEGRO, G dur $^3/_4$. Den Anfang bildet ein glänzender menuettartiger Satz, der die Tanzenden zusammenruft.

G dur $^3/_8$. Den intimen Gegensatz dazu bildet ein zuerst in abgerissenen Appeggio-Akkorden (dem Pizzicato der Streicher oder Harfenakkorden entsprechend) gehaltener Satz, dessen latente Melodie sodann als Tenorstimme aus der Umgebung der begleitenden Harfenakkorde emportaucht. Legato-Akkorde wechseln mit abgerissenen Akkorden, eine Nebenmelodie erscheint und endet auf einem Triller (hohes D^2), um in die erste Melodie zurückzufallen, die bis am Schluß wieder nur zu abgerissenen Akkorden verhallt (g moll). Der naiven Freude tritt grübelnder, sinnender Ernst gegenüber. In reicher (kontrapunktischer) Umspinnung erscheint die Weise der Klage und der Wehmut (G dur). Jetzt taucht die erste Melodie wiederum auf, und zwar so zierlich von Tonarabesken umwoben (32tel Passagen) und so liebenswürdig tändelnd, daß der Ernst auf immer das Feld räumt.

MOLTO ALLEGRO, G dur $^2/_2$. Jetzt gelangt auch noch der Humor zu seinem Recht. Ein etwas barockes Thema wird von Saint-Saëns mit erstaunlicher Geschicklichkeit zu einer freien Fuge verarbeitet. Äußerst reizvoll ist darin der Mittelsatz (e moll), wo der Bearbeiter vom Thema nur den Rhythmus beibehält, den er mit einem einzigen Ton (H) markiert, um darüber geschmeidige Tongirlanden zu flechten (Vierteltriolen); meisterhaft nicht minder ist die Zurückleitung, die sich glänzend steigert, um dann das erste Fugenthema mit einem Achtelkontrapunkt wieder auftreten zu lassen und nun die große Schlußsteigerung (das Thema frei modifiziert im Baß) herbeizuführen und auf einer Kadenz zu enden.

Eine kurze Reminiszenz aus dem ersten Menuettsatz beschließt das effektvolle Stück. N—

Gavotte. Bearbeitet von Johannes Brahms.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

GRAZIOSO, A dur $^2/_2$. Eine der charakteristischen Gavotten des Rokokozeitalters. Im Nu taucht vor uns die abgemessene Grazie, die zierliche Galanterie des Hoflebens um die Mitte des

18. Jahrhunderts auf, die Herren in Escarpins mit Seidenjabots und die Damen in ihren weit abstehenden Rundröcken, welche die kleine Taille nur noch desto mehr hervortreten lassen und den Kavalieren doppelte Geschicklichkeit beim Schreiten und Schleifen auferlegen, tief ausgeschnitten natürlich, das hochgesteckte Haar weißgepudert — kein Tanzen in unserm Sinne, sondern mehr ein Schreiten, ein sich Verneigen, ein süßes Lächeln, und dann und wann eine galante Phrase. Höfische Vornehmheit, gemessene Liebenswürdigkeit spricht aus dem Hauptteil der Gavotte: es steckt darin etwas von dem Stolz, „unter sich" zu sein und zu dem engen Zirkel der Erlauchten der Nation zu gehören.

A moll. Das Trio (sonst häufig durch die Musette oder vielmehr Gavotte à la Musette, Gavotte mit liegenbleibendem Baß ersetzt) ist den kleinen Kümmernissen der Herzensdame gewidmet, dabei aber ebenso genau im Geist der Zeit gehalten wie die Haupt-Gavotte, von der sie sich dadurch unterscheidet, daß die breiten Harmonien durch eine der Oberstimme sekundierende Gegenmelodie in Achteln (Kontrapunkt) ersetzt ist.

Es ist ein Irrtum anzunehmen, daß der Brahmssche Klaviersatz dieser Gavotte sich durch seine Modernität mit dem alten Erbstück in Widerspruch setzt: die Einrichtung ist vielmehr genau so stilgerecht wie das Original. Wer die Société des vieux instruments einmal gehört hat, wird bei diesem Stück sofort herauserkennen, daß hier altes Instrumentenspiel für unser Klavier stilgerecht übertragen worden ist. Die alten Klaviere besaßen in ihren Kuppelungen, in ihren zwei Manualen Hilfsmittel, die den unsern fehlen. Brahms hat augenscheinlich diese Hilfsmittel gekannt und hier nachgeahmt. N—

BENJAMIN GODARD
(1849—1895)

En Courant op. 53. No. 1.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

ALLEGRO, Ges dur $^3/_4$. Der frühverstorbene Pariser Komponist eröffnet eine Reihe von sechs Klavierstücken unter dem Sammelnamen Chemin faisant mit diesem Stück, das dem Obertitel am engsten entspricht und uns die Phasen eines fröhlichen Dauerlaufs vor Ohren führt. Wie alles, was er geschrieben, entbehrt auch dieses nicht eines eleganten Klaviersatzes und einer ansprechenden melodischen Zeichnung. Zu tieferen leidenschaftlichen Wallungen war hier wenigstens nicht der Ort, das Ganze geht glatt und hurtig vorüber, ein angeregtes, reizvolles Tonspiel.

Beide Hände vereinigen sich in hurtiger Bewegung, aus der eine führende Oberstimme hervortritt. So ganz mühelos ist ja nun freilich auch der lustigste Laufschritt nicht. Aber sobald das hohe As erklingt, ist doch der Sieg gewonnen, ein erstes Ziel erreicht. Jetzt geht es wenigstens stellenweise bedächtiger, insofern nunmehr das Trippeln mit dem Laufen abwechselt (2 Takte Achtel-Stakkato und 2 Takte Sechzehntelpassagen). Während diese rhythmische Zeichnung beibehalten wird, scheint sich das Gelände schwieriger zu gestalten als bisher. Es gibt überraschende Ausblicke, auch einige grausliche Felsenengen, deren letzte längste aber mit demselben Elan, der den ganzen Lauf bisher kennzeichnete, „genommen wird". Nun zunächst das nämliche Spiel wie zuerst, am Schluß ein wiederholtes Rasten, ein siegbewußter Lauf zur letzten Höhe, die tapfer erstürmt wird: der Lauf ist zu Ende. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

La Fileuse op. 130.

Originalspiel von Prof. Louis Diémer.

ALLEGRETTO, As dur $^2/_4$. Natürlich dauert es ein Weilchen, ehe das Spinnrädchen in Gang kommt (8 Takte) und die Spinnerin ihr Liedlein anstimmt. Während des ganzen Stücks kann man die in Sechzehnteltriolen dahinrollende Spinnfigur, die charakteristischen Fußtritte zum Fortbewegen des Rädchens (im Baß) und den oben dazu erklingenden Gesang unterscheiden.

Unsre Spinnerin ist kein Wesen gewöhnlicher Art, so ein Zwischending zwischen einem zartfühlenden Gretchen und der Raffschen oder Mendelssohnschen naiven Spinnerin. Zwar aus dem Hauptteil ihres Gesanges spricht ein zufriedenes Herz und frische Berufsfreude. In dem kleinen ersten Mittelsatz jedoch macht sie einige Andeutungen, aus denen hervorgeht, daß auch sie ihren Roman gehabt hat. Und da sie einmal am Erzählen ist und an uns so aufmerksame Zuhörer findet, so rafft sie sich im zweiten längern Mittelsatz zu einer ausführlicheren Beichte auf — — — es ist vorbei und auf das ferne Verklingen der Erinnerung (mit der „wehmütigen" chromatischen Abwärts-Tonleiter in höchster Höhe) folgt der erste Gesang, aus dem wir entnehmen, daß sie ihr Leid überstanden hat, daß ihre Wunden vernarbt sind. N—

CHARLES GOUNOD

(1818—1893)

Faustwalzer. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Eins der glänzendsten Virtuosenstücke der ganzen Klavierliteratur und von den 1001 Transkriptionen des beliebten Walzers jedenfalls die effektvollste. Kennen Sie, beiläufig, die Geschichte des Duells des Herrn Sain-Saëns mit dem alten verstorbenen Herrn Choudens, dem lachenden Verleger des Gounodschen Faust? Der Faust oder vielmehr Marguerite, die 1859 bekanntlich in Paris garnicht gefiel, hatte kaum gezündet, als ein förmlicher Hagel von Transkriptionen des Walzers auf das Bureau des Herrn Choudens niederprasselte. Eines Tages erschien auch der junge, noch unberühmte Herr Saint-Saëns bei ihm, um ihm eine Transkription des Walzers anzubieten. „Nein", sagte Choudens unwillig, „das ist mir denn doch zu stark, Sie sind heute der 22., der mir so etwas zum Verlag anbietet. Gehen Sie doch mit Ihrem Faustwalzer dorthin, wo der Pfeffer wächst." Das tat Saint-Saëns nicht, wohl aber sandte er Herrn Choudens einen würdigen Major außer Diensten, der den groben Verleger zum Duell fordern sollte. Es war sehr heiß, Choudens arbeitete in Hemdsärmeln und machte dem Gast, während er ruhig weiterschrieb, mürrisch ein Zeichen sich zu setzen. Der Major setzte seinen „Fall" auseinander. Choudens erwiderte ihm in aller Seelenruhe, daß er sich mit Herrn Saint-Saëns nicht schlagen würde, worauf der würdige Major sagte: „Nun, dann wird sich Herr Saint-Saëns diejenige Genugtuung selbst holen, die ihm gegenüber einem „Kneifer" wie Sie angebracht erscheint", worauf Choudens sich erhob, den Hemdsärmel vom Arm streifte und sagte: „Davor ist mir nicht bange. Bitte, sehen Sie sich meine Muskeln an!" Saint-Saëns muß wohl selbst über die Geschichte gelacht haben, denn bald darauf waren er und Choudens gute Freunde.

ALLEGRO MOLTO VIVACE, D dur $^3/_4$. Unser Walzer beginnt mit einem fröhlichen Aufruf der Trompeten, worauf es in den Reihen der tanzlustigen Jugend sich zu regen beginnt. Mit aller Macht setzt das eigentliche Walzerthema ein, gleich darauf zurückgestrahlt in leiser Schattierung

und in höherer Tonlage. Nach kurzer, auf das erste Thema gebauter Überleitung erklin der zweite, intimere Walzerteil, vom ersten durch pikante Grazie lebhaft abstechend. Liszt wiede holt ihn in geistreicher Ausschmückung, entwickelt und steigert ihn zu großer Kraft und beschlie ihn mit einer Umbildung des Themas des Hauptteils, um nunmehr als Gegensatz die sinne liebliche Weise anzustimmen, die den Mittelsatz (Trio) bildet und die dem „Innenleben" d Jugend, dem Austausch der Herzensgeheimnisse gewidmet ist. Liszt gibt diesen Intimität eine sehnsüchtig schmachtende Erweiterung, die in andrer Tonart wiederholt wird, um, nach ein sprühenden Kadenz in den Dialog zwischen Faust und Margarete überzuleiten:

Faust. Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen,
Arm und Geleit euch anzutragen?
Margarete. Bin weder Fräulein, weder schön,
kann ungeleitet nach Hause geh'n.

Dieser, von Liszt mit feinstem Klangzauber ausgestattete Dialog klingt in ein improvisierend Nachspiel aus, aus dem sich wie ganz von selbst die Cavatine Fausts, von feinem Tongesprü in höchster Höhe umspielt, herausschält. Die liebliche Episode scheint sich in Ätherfernen z verlieren. . . .

Da verlangt der Tanz wieder sein Recht. Er setzt mit dem intimen Thema des Mittelsatzes ei das immer reicher verziert wird und immer kräftiger erschallt, bis dann die Trompeten wied den ersten Tanz einleiten, der stärker als je einherbraust. Aus rollenden Glissandos tauchen ste die Phrasen des Seitenthemas auf. Auch die Stretta fehlt nicht, in der es ausgelassen und a Schlusse auch ungestüm und wild zugeht, wie nur je auf einer Kirmes am Ausgang des düster aber in der Betätigung der Lebenslust doch stellenweise recht hellen Mittelalters. N—

EDVARD GRIEG

(1843—1907)

geb. 15. Juni 1843 in Bergen in Norwegen und von 1880 bis zu seinem Tode dort wieder dauern ansässig gewesen, ist der Hauptvertreter der skandinavischen Musik. Diese bild einen Zweig der nationalen Musik, die seit dem Erstarken des Nationalitätsgefühl überall e emporgeblüht ist, wo eine Nation musikalisch etwas zu sagen hatte. Am frühesten besannen sic wohl die Russen auf ihre nationale Sondermusik. Das musikalische Polen fand in Chopi seinen genialsten und beredtesten Anwalt. Die Böhmen haben ihren Smetana und ihren Dvořa während Liszt in seinen Rhapsodien die Schätze der ungarischen Volksmusik gesammelt ur ausgeprägt hat. Wie man sieht, sind nur diejenigen Nationen berufen, eine nationale Mus hervorzubringen, welche sich abseits von der allgemeinen Musikentwicklung gehalten haben ur bei denen die Volksmusik noch in unverkümmerter Ursprünglichkeit anzutreffen ist.

So pflegt man weder die deutsche noch die französische, noch auch die italienische Mus als national zu bezeichnen, obschon die Charaktereigenschaften der drei Nationen: beim Deu schen Gründlichkeit und Tiefe, beim Franzosen Grazie und Esprit, beim Italiener Melodienzaube sich niemals in der betreffenden Musik verleugnen. Damit eine Musik national sei, muß s die ganz bestimmten Kennzeichen der betreffenden Volksmusik in charakteristischen Tonfolg und Rhythmen an sich tragen. Die Tonsetzer, welche in diesem Sinne nationale Musik geschaff haben, sind samt und sonders durch den Erziehungskursus der musikalischen Allmutter, nä lich Deutschlands, hindurchgegangen. Sie verdanken dieser Erzieherin die Geschicklichkeit d musikalischen Satzbaus, das musikalische Stilgefühl. Die musikalischen Gedanken aber, d

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

sie in ihren Kunstwerken verwenden, tragen das Ursprungszeugnis ihres Landes an sich. Es liegt auf der Hand, erstens, daß auf diese Weise die betreffenden Schätze der betreffenden Volksmusiken vor der Vergessenheit, vor der Aufsaugung durch die allgemeine Kulturmusik (die deutsche, französische, italienische) gerettet wird, und daß zweitens die betreffenden Komponisten ihren Kunstwerken mindestens in äußerlicher Hinsicht eine Eigenart verleihen, die der von der allgemeinen Musikkultur beleckte Komponist nicht an sich trägt. Es sei nebenbei daran erinnert, daß Bizet durch die Ausbeutung spanischer Volksmelodien und Rhythmen seiner Oper Carmen eine anziehendes spanisches Gepräge verliehen hat. Auf ein anderes eigentümliches Beispiel der Entstehung einer National-, richtiger Lokalmusik mitten in einem Kulturzentrum sei noch hingewiesen, auf Charpentiers Louise. Zu Motiven seiner Oper hat er in vorwiegendem Maße die sogenannten Cris de Paris, die Ausrufe der fliegenden Händler in den ärmeren Stadtvierteln von Paris, benutzt, ein Beispiel zugleich dafür, daß bei einiger Aufmerksamkeit auch in den längst erschöpft scheinenden musikalischen Regionen doch dann und wann noch Oasen anzutreffen sind, auf denen es grünt und blüht.

Es ist bezeichnend, daß Grieg sich nicht sogleich zum Propheten der skandinavischen Musik aufschwang, sondern erst allmählich ins Fahrwasser der nationalen Musik hineintrieb, um sich alsdann bewußt von den Eigentümlichkeiten seiner Heimatsmusik beim Schaffen beeinflussen zu lassen. Bei einer ganzen Menge seiner Klavierstücke schweben ihm außerdem Szenen des Landlebens vor. N—

Albumblatt op. 28. No. 1 As dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Grieg, der nordische Lyriker, entfaltet hier seine ganze Grazie sowohl im Spiel als auch in seiner Kompositionsart. Fein und durchsichtig begleitet, bringt er das Thema zur Geltung, das uns eine kleine Episode vom Tanzsaal versinnbildlicht. Neckend, verlangend umschmeichelt die süße, prickelnde Melodie das Ohr der Tänzerin, die es kaum erwarten kann, daß sie zum Tanz geholt werde. Ohne Pause im Rhythmus läuft das zarte, feine Salonstück, im wahrsten Sinne genommen, dem Ende zu. Das Stück wird nicht zu schnell gespielt und stets in der Begleitung zurückgehalten. Bloß in der Mitte, wo die zart dissonierenden Akkorde zu ihrem Rechte kommen sollen, crescendiere und schwäche man. R—

Albumblatt op. 28. No. 2 F dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Als Grieg dieses Tonstück zwecks Aufnahme für die Künstlerrolle spielte, frug ich ihn, warum er gerade dieses weniger bekannte Stück gewählt habe. In seiner Antwort sprach er von einer Pflicht, die verborgenen Perlen, die dem Urteil des Publikums fern liegen, auf diese Weise wieder an die Öffentlichkeit zu bringen. Und mit Recht. Die landläufigen Stücke jedes Komponisten sind nicht immer oder nicht allein die schönsten. Jedenfalls darf dieses an bewunderten Griegschen Harmoniefolgen so reiche Kabinettstückchen der Vergessenheit entrissen werden. R—

An den Frühling, op. 43. No. 6 Fis dur.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.

ALLEGRO APPASSIONATO. Der Frühling glüht durch alle Lüfte — pp —. Die Sonne sendet ihre Strahlen hernieder — cantabile — und erfüllt Erde und Wolke mit weißem Licht.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Liebesschauernd — molto rit., a tempo — dehnt die Erde sich zitternd in der neuen jungen Glut. Grün bricht es aus dem Weidenzweige — pp —, aus feuchtem Grund quillt warmer Hauch, die ersten Veilchen buhlen trunken stumm unter dem verschwiegenen Strauch — a tempo —. Dunkel, wie unbewußt glüht auch in unserm Blute der Frühling, in unserm Herzen keimen die Rosen, wie berauscht — stretto poco a poco — schweifen wir durch das Feld im Feuerlicht der Sonne und trinkend — Tempo I — schlürfen wir immer wieder die Liebesgluten der Frühlingswelt. Grieg schuf mit diesem poetischen Gemälde eines seiner beliebtesten und schönsten Werke, das die weiteste Verbreitung verdient. R—

Berceuse op. 38. No. 1 G dur.

Originalspiel vom Komponisten. — Originalspiel von Albert Friedenthal.

ALLEGRETTO TRANQUILLO, G dur $^2/_4$. Dies Wiegenlied für kleine und große Kinder gliedert sich in zwei scharf kontrastierende Teile. Der Hauptteil bildet rhythmisch eine Nachbildung des Wiegengeschaukels, indem die Viertel der rechten Hand mit den dazwischen geworfenen Synkopen der linken verkettet werden. Der erste, zweite, vierte Takt bringen die einfache Tonfolge G D, dafür bietet der dritte eine kleine Komplikation von zwei Achteltriolen gegen vier gewöhnliche Achtel als belebende Ausschmückung der einfachen Tonfolge. Besonders eigenartig und geistvoll sind die vier Schlußtakte dieses (zu wiederholenden) Hauptteils. Während hier alles Friede und Zärtlichkeit atmet,

CON MOTO, g moll, geht es im kurzen Mittelsatz reichlich aufgeregt her, wie wenn wirre Träume den oder die Einschlummernde ängstigten oder wie wenn die Erinnerung peinlicher Tageseindrücke den Schlummer hinderte. Auf vier Takte der Erregung folgen (zweimal) vier Takte der Beschwichtigung. So sehr äußert dies erregende Moment seinen Einfluß, daß jetzt sogar der wiederkehrende erste Wiegerhythmus verwandelt wird und zu leidenschaftlichem Schmerz anwächst.

Allmählich verliert die Anwandlung ihre Kraft, die erste freundlich-milde Weise erklingt, und der Tröster Schlummer äußert seinen Zauber. N—

Carneval op. 19. No. 3.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Eine dem Volksleben abgeschöpfte allerliebste Humoreske, zeichnet die Komposition im lebhaften Farbenstil ein Bild echten Faschingtreibens. Die schnell hüpfenden Figuren der rechten Hand tollen in fröhlicher Lust, in neckischem Spiel dahin, eitel Lust und Freude. Nach Abschluß des 12 taktigen Einführungssätzchens erscheint auf dem Untergrund der die Faschingsstimmung zeichnenden rhythmischen Begleitungsform — p — ein gar pathetisch auftretendes Männlein, hüllt sich 2 Takte lang mit sehr gewichtiger Miene in die Toga feierlichen Ernstes, aber ist des trockenen Tones bald satt, muß wieder den Teufel, wollte sagen den Verkörperer der Faschingsstimmung spielen und pardauz, urplötzlich schlägt er einen Purzelbaum, im cantabile wieder die gravitätische Miene aufsetzend, dann noch mehrere obligate Purzelbaums. So zieht sich ungetrübt die Karnevalsstimmung fort — ff —. Der Narr findet noch einen Genossen, der wacker den burlesken Sprüngen Gefolge leistet im wirbelnden Tanz — string. —. Sehr hübsch erfunden ist im Schluß die Gegenüberstellung des Poco andante mit dem nachfolgenden Allegro. Im p klingt es verheißungsvoll nach einem Tänzchen und was kommt heraus? Der lärmende Schalk in der Narrenkappe — allegro ff —. Das Prestissimo verkündet uns der Jugend ungetrübte Lust, sprudelndes Leben, das den Becher der Freude und des Wonnetaumels austrinkt bis zur Neige, urwüchsiger, in Champagner gebadeter Humor! R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Erotik op. 43. No. 5 Fdur.

Originalspiel vom Komponisten.

Das Tonstück „Erotik" gehört zu den lyrischen Stücken und hat mit seinem Nachbar „An den Frühling" eine große Verbreitung in allen musikalischen Kreisen gefunden. Für Grieg sind die lyrischen Stücke nicht bloß Stimmungs- und Gefühlsmusik, sondern sie wollen direkt malerisch wirken. So fühlen wir auch hier die Inbrunst einer heißen, verlangenden Liebe in schwermütigen, sehnsuchtsvollen, wunderbar klingenden Akkorden dargestellt. Schon bald vermag die Melodie in einfachen Tönen das Übermaß der Gefühle nicht mehr zu tragen. Oktaven schalten sich ein. Die Griffe werden immer weiter, die Klänge immer voller. Das Herz möchte springen vor Lust und tiefer Befriedigung, daß der Gegenstand seiner Liebe in der Nähe weilt. Es singt ihm das hohe Lied der Liebe, das in Worten nicht mehr ausgedrückt werden kann. Ein Siegesgefühl in Tönen verkörpert. Zum Schlusse tritt eine Steigerung ein, deren Größe nicht verfehlt werden darf. R—

Hochzeitstag auf Troldhaugen op. 65. No. 6.

Originalspiel vom Komponisten.

TEMPO DI MARCIA UN POCO VIVACE D dur, $^4/_4$. Troldhaugen ist der Name der Besitzung, auf der sich des Komponisten ländliche Villa befindet. Den Anfang des Stücks macht wie billig das Einstimmen der Instrumente: Baß und Cello streichen die wohlbekannte Quint an, um zu sehen, ob ihre Stimmung auch hochzeitsmäßig sei. Nach dieser Vergewisserung läßt die Klarinette oder Schalmei eine sehr zierliche und verbindliche, aber fest rhythmische Weise ertönen (das kontinentale Ohr überrascht insbesondere der Septimenakkord auf E mit der kleinen Terz G). In einem Seitensatz, nicht ohne daß auch hier erst die „Stimm"-Quinten der Solophrase voraufgehen, wird die eigenartige Hauptmelodie weiter abgewandelt; doch auch die reine Freude am urbehaglichen Musizieren fährt den Musikanten in die Glieder: sie zeigen uns, daß auch sie schon recht wohl wissen, was ein ordentliches Crescendo, eine schön aufgebaute Steigerung ist. So bereiten sie denn das Tutti vor: den Wiedereintritt der von sämtlichen Spielern und mit aller Finger- und Lungenkraft gespielten Hauptmelodie.

POCO TRANQUILLO, G dur, $^2/_4$. Während der Hauptteil bisher mehr die fröhliche und prunkvolle Seite des Hochzeitsfestes betonte, deutet der Mittelsatz auf die intimen Herzensangelegenheiten der beiden Hauptpersonen. Führt der durchgehende gleitende Rhythmus (ein Achtel, eine Viertel-Synkope und wieder ein Achtel) uns zwar einen anmutig geschmeidigen Tanz des Hochzeitsgefolges vor Augen, so sind doch die Gebärden der Tanzenden füglich nicht anders denn als zarte, innige Glückwünsche zu deuten.

TEMPO PRIMO. Alsdann setzt das erste Treiben wieder ein, um dann ganz allmählich, am Schluß nur mittels einiger abgezupfter Töne, zu erlöschen. N—

Holberg Suite op. 40.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

„Ludwig Holberg (1684—1754), der Molière des Nordens, ist der Schöpfer der neueren dänisch-norwegischen Literatur." Auch ohne daß man direkte Beziehungen zwischen dem inspirierenden Dichter und dem ihm nachempfindenden Komponisten aufzusuchen strebt, wird man diese Folge (Suite) kleiner Tanzstücke alten Stils als glücklich inspiriert ansehen dürfen.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

1. Präludium. ALLEGRO VIVACE, G dur, $^4/_4$. Der Komponist versetzt sich, so recht nach alter Weise auf dem Klavier fantasierend, in die Stimmung der biedern, altfränkischen Zeit unserer Väter. Den Hauptanteil an der Gestaltung des Tonsatzes nehmen wogende Sechzehntelpassagen, zu denen bald im Baß, bald im Sopran melodiöse Phrasen erklingen, die sich aber auch oft selbstherrlich durch die Tonarten hindurchringen. Eine kräftige Akkordfolge beschließt den Teil, den ein urwüchsiges, grundsolides Empfinden durchzieht.

2. Sarabande. ANDANTE ESPRESSIVO, G dur, $^3/_4$. In keiner alten Suite durfte der feierlich abgezirkelte altspanische Tanz der Sarabande fehlen. Charakteristisch sind diesem Stückchen insbesondere auch die Schnörkel, die dessen Melodie verbrämen und die alle Augenblicke auch in den Zwischenstimmen auftauchen.

3. Gavotte. ALLEGRETTO, G dur, $^2/_2$. Keine Tanzform hat sich aus den alten Suiten so sehr zu uns hinübergerettet, wie die Gavotte, die wir deswegen auch am meisten als modern empfinden. Diese hier ruft in Stimmung und Rhythmus alte Muster wach, sorgt durch wechselnde Schattierungen für Reiz und wird in dem Seitensatz (Musette) sogar ein wenig modern. Als Eigenartigkeit sei die Abfassung des zweiten Teiles der Musette in Dreitakten statt der üblichen Viertakte hervorgehoben.

4. Air. ANDANTE RELIGIOSO, g moll, $^3/_4$. Nur die Arie ist der Trauer gewidmet. Auch hier gemahnen häufige Verzierungen an die alte Ausführungsart. Die Melodie wird bald im Sopran, bald im Baß gebracht, so daß die Arie zum Dialog wird. Eine freundlichere Stimmung bricht sich im zweiten Teil Bahn.

5. Rigaudon. ALLEGRO CON BRIO, G dur, $^2/_2$. Die Suite beschließt ein humorvoller Rigaudon mit seinem charakteristischen Stampfrhythmus. Es geht gar mutwillig darin her, und die beiden Hände werden zu reinen Ballettänzern, die sich haschen, sich aneinander schmiegen, sich miteinander verketten.

TRIO, g moll. Eine Trauer, die nicht schwer wiegt, obschon auch sie aufzustampfen weiß, die sich aber gleichsam schon auf die Wiederkehr des ersten Tanzes freut, bildet den Mittelsatz.

Die Holberg-Suite gehört zu den weniger verbreiteten Stücken Griegs, auch entbehrt sie des üblichen norwegischen Kolorits, da sie sich geflissentlich an die alte Musik eines Händel anlehnt. Dennoch wird sie jedem, der sie spielt, Anregung und Freude bereiten. N—

Humoreske op. 6. No. 2 gis moll.

Originalspiel vom Komponisten.

TEMPO DI MENUETTO ED ENERGICO, gis moll $^3/_4$. Natürlich braucht eine Humoreske nicht immer lustiger Art zu sein. Hier bietet uns Grieg ein Genrebildchen von vorwiegend melancholischem Charakter, an dem jedoch die Darstellungsart so sehr ergötzt, durch den eigentümlichen Rhythmus, durch die Variierung der Phrasen, durch den Reichtum seiner Phantasie so sehr fesselt, daß sich die Melancholie durch die feinkünstlerische Darstellung vollkommen verflüchtigt und schließlich über sich selbst lächelt. Überdies wird in dem Mittelsatz schon ein gut Teil dieses Lächelns vorweggenommen. Augenscheinlich schwebte dem Komponisten eine Tanzszene seiner norwegischen Heimat vor: Schalmeiengeblase und die Quinten der Streicherbässe sind Fingerzeige dafür, ganz abgesehen von dem durchaus volkstümlichen Charakter des ganzen Stücks, das einen der ansprechendsten und eigenartigsten „Griegs" bildet, die wir besitzen. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Klavierkonzert op. 16 amoll. I. Satz. Allegro molto, moderato.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.
„ „ Raoul Pugno.

Trotz der anscheinend etwas freien Form durchweht dieses Konzert ein durch reiche motivische Arbeit hervorgerufener ausgeprägt einheitlicher Zug. Auf den leise vibrierenden Eingangstakt setzt unvorbereitet, urplötzlich ein heftiger, überraschend wirkender a moll-Dreiklang ein. Prasselnd wie eine zu Tal stürzende, in ihrem Lauf von Felsblöcken hin und wieder gehemmte Schneelawine fallen die Tonmassen hernieder, in ihrem Lauf nur gehemmt durch die zwischenliegenden E dur-Blöcke. Breit und lastend liegen nun die Massen am Boden. Aber da steigen — 4. Takt — verursacht durch den Sturz, dichte Staubwolken empor mit nachdonnerndem widerhallendem Getöse — 5., 6. Takt —, ein Bild skandinavischer Gebirgswelt! In der Tat scheinen in diesem Werke dem Tondichter Heimatbilder vor Augen geschwebt zu haben, denn in dem nun folgenden Tutti erscheint ein Motiv, das durch die leicht bewegte Form ein Gemisch von sanfter Lyrik und mildem Humor echt norwegischen Charakters trägt. Dieses Motiv nimmt in dem Satze einen breiten Raum ein. Dazwischen eine sich wiederholende Rhythmik, die wir aus anderen musikalischen Heimatbildern Griegs kennen — animato —. R—

Klavierkonzert op.16 amoll. II. Satz. Adagio.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.
„ „ Raoul Pugno.

Einen eigenartigen Reiz bereitet uns dieser Satz des bedeutenden a moll-Konzertes. Ist es doch, als erzählt uns Grieg hier ein Märchen voll duftender Poesie mit feinsinnigen Überraschungen. So glauben wir im 4. Takt die Auflösung in der melodischen Führung des c nach as über b erwarten zu sollen. Grieg weicht dieser Trivialität aus, indem er im Flüsterton die Mittelstimme g fes sprechen läßt, ebenso im 8. Takt, wo wir die Auflösung der Oberstimme mit des, c, b erwarten, während auch hier der Fluß einer Antwort tiefer in die Mittelstimme a, g, f gelegt wird. Der mit dem 9. Takte beginnende Nachsatz bringt einige rhythmische Verschiebungen in das von dunklem Kolorit umflossene modulatorisch wechselvolle Bild. An Stelle des Märchenhaften, Lauschigen tritt ein Expansionsbedürfnis zu lebhafter Kraftentfaltung, ein Aufstieg zu höchsten Höhen, dem ebenso schnell der Sturz folgt. Nach 2 Takten Tutti wiederholt sich das Gedankenspiel, dem nun eine Reflexion folgt, aber in großzügigen weiteren Linien, in harmonisch gesättigten Farbentönen. R—

Klavierkonzert op. 16 amoll. III. Satz. Allegro marcato.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.
„ „ Raoul Pugno.

Nur leise Schläge — Tutti — im Orchester und doch so bestimmt akzentuiert, raunen sie eine leise Weise, die, wie die 4 folgenden Takte — Solo — ihre Spannkraft ausüben. Es ist ein lebhafter Ausdruck freudigen Gefühls, den wir in den auf- und absteigenden Läufen empfinden, eine Veranschaulichung des Tanzvergnügens einer norwegischen Bauernfestlichkeit — poco animato —. Wenn auch zunächst im Mollkolorit gehalten, sind es doch lebensfrohe Weisen, die uns hier begegnen, und die den Grund zu dem ganzen ausgedehnten Satze abgeben. In dem folgenden Tutti — A — kommt das Tanzmotiv fast wörtlich zum Ausdruck, in dem Solo variiert.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Ja, selbst in den Bravourstellen — B — a tempo — ist es wiederzufinden. Der 2. Seitensatz — poco piu tranquillo — bringt eine ländliche Idylle, die naturgemäß auch ein anderes neues Motiv in den Vordergrund stellt. In baldiger Wiederholung des 1. Hauptsatzes — Solo un poco marcato — nimmt der Fluß einen mehr scherzhaften Charakter an — pp —. Durch Überleitung zum Dur. Im quasi presto — bekommt das Tanzvergnügen ebenfalls eine humoristische Färbung, wie überhaupt der ganze Satz im allgemeinen sehr launig aufgefaßt werden kann, als eine Allegorie des norwegischen Volkslebens, dem warmes und echtpulsierendes Leben innewohnt. Dieses Klavierkonzert ist es vornehmlich, welches Grieg in Deutschland hohe Anerkennung verschafft hat.

R—

Lyrische Stücke op. 53. No. 1. Schmetterling.

Originalspiel von Alfred Grünfeld.

ALLEGRO GRAZIOSO, A dur $^4/_4$. Der nordische Meister schaltet in diesem kleinen reizenden Charakterstück die nordische Note, die er sonst so gern in Gestalt der Weisen und Rhythmen seiner Heimat ausprägt, völlig aus und schreibt lediglich ein Stücklein im europäischen Stil, um das ergötzlich anmutige Treiben eines Schmetterlings zu zeichnen.

Gar freudig, geschmeidig flattert der lose Bursche von einer Blume zur andern; man sieht förmlich, wie er alle Augenblicke sich an einer süßen Blüte festsaugt und nach Schmetterlingsart hin und her wippt (gleich im zweiten Takt). Aus dem Sonnenschein treibt es ihn ins Dunkel, durch das Dickicht, vielleicht daß er hier Blüten von besonderm Duft entdeckt. Diese Hoffnung scheint sich allerdings nur ziemlich spät (auf dem lauschigen H dur, kurz vor dem Wiedereintritt des Anfangs) zu verwirklichen, und darum fliegt er wieder dem Sonnenschein zu (es folgt die Wiederholung). So geht's weiter in die weite Welt, flatterhaft, es ist wahr, aber doch ergötzlich und lustig.

N—

Norwegischer Brautzug op. 19. No. 2.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Dieses Werk des berühmten norwegischen Komponisten in seiner liebenswürdigen Ursprünglichkeit zeigt uns ein so sehr der Wirklichkeit abgelauschtes Stimmungsbild, daß es kaum einer Erklärung bedarf. Wie Grieg mit Vorliebe nationale Erscheinungen seiner Heimat in Tönen umsetzte, so auch hier. In den 4 ersten Takten hören wir die Musikanten eine Aufforderung zum Marsch anstimmen. Nicht ernst und majestätisch, sondern launig, humorvoll mit Verschiebung des Rhythmus unter Betonung jedes 2. Viertels klingen die Akkordgebilde. Mit dem 5. Takt setzt der Brautzug ein. Der Baß spinnt den begonnenen Rhythmus fort und gibt dem Ganzen durch die orgelpunktartige Behandlung ein gewisses langsames Gepräge, der Feierlichkeit des Festzuges entsprechend. Aus den kapriolenhaften Sprüngen und Rhythmen der rechten Hand sehen wir ein lustiges Treiben sich entfalten, das den Zug begleitet. Nach Abschluß der ersten 12 Takte ändert sich die Situation — p, tre corde — hüpft und springt alles. 19 Takte hindurch mit nur kurzer Unterbrechung sehen wir nur Bewegung auf dem ruhenden Pol des H-Klanges. Vor dem Schluß tritt das Anfangsmotiv wieder auf mit dem vorhegenden entzückenden ppp —. Die Sprünge lassen nach. Der Zug gerät ins Stocken, bis er langsam in der Ferne unserem Auge entschwindet.

R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Norwegische Tänze op. 38. No. 2 A dur.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

ALLEGRETTO TRANQUILLO E GRAZIOSO, A dur $^2/_4$. Hier finden wir noch eine dieser Blüten der Volksmusik, wie sie sich von der alles nivellierenden und volksgesang-feindlichen Kultur unberührt erhalten haben, und wie sie an das Tageslicht gezogen zu haben, Griegs großes Verdienst bildet.

Der Hauptteil besteht aus drei Viertakten — also die richtige d r e i teilige Liedform — während diejenige in den Kompositions-Lehrbüchern meist nur eine zweiteilige mit einer Wiederholung des ersten Teils als dritten Teil vorsieht. Jeder Teil ist rhythmisch, harmonisch und melodisch vom andern verschieden. Beim dritten (Viertakt) glauben wir zu erkennen, daß Germanen und Norweger eines Stammes sind: wenigstens klingt dieser Teil an verklungene deutsche Tanzweisen an. Zuerst ein Solo, und dann das Ganze, als Chorus zu wiederholen. Dabei alles von erstaunlicher Grazie und Pikanterie, ein wenig neckisch sogar.

ALLEGRO, a moll. Da wirbelt es denn im Zwischensatz wild und wüst. Ergötzlich wirkt immer die manchmal wiederkehrende Dissonanz, wie deren jede Volksmusik infolge der mangelhaften Instrumente oder Spieler aufweist. Dort schießt ein ungeschlachter Geselle daher, von der andern Seite tobt eine Megäre. Plötzlich stockt das Treiben, es ist, als ob alle des Intermezzos überdrüssig wären und lieber zu dem graziös-pikanten Haupttanz zurückkehren wollten. Dann kehrt der Hauptteil wieder und verklingt lieblich in der Ferne. N—

Sonate op. 7 e moll. 1. Satz. Allegro moderato.

Originalspiel von Gustav Lazarus.

Ist diese Sonate auch nicht den hervorragendsten Kompositionen Griegs zuzurechnen, so bietet sie doch wegen ihrer durchgebildeten thematischen Arbeit, der straffen konzentrierten Form, des nirgends stockenden Flusses und der gesunden ungesuchten Rhythmik unsere weiteste Beachtung. Das Hauptthema, dem Gedanken nach 8taktig, wiederholt sich nach Kadenzierung in die Dominante, um darin unterzutauchen in die Fortsetzung rhythmischer Analysen. Die Durchführung — ff nach dem Doppelstrich — wiederholt, in kräftigem Dur beginnend, dreimal die 4 ersten Takte des Hauptmotivs in jedesmaliger Steigerung, eine bedeutungsvolle Sprache damit annehmend. Unter Benutzung des $^6/_8$ Taktes spinnt sich der Faden in modulatorischer Beweglichkeit weiter, läuft in die Ursprungstonart — e moll — zurück und zerfällt in grüblerische Versenkung. Die Sextengänge der rechten Hand scheinen sich auch auf klare Gedanken besinnen zu wollen, und sich dazu durchringend, schält sich a — tempo — das Hauptmotiv wieder durch. Kadenzierend — $^2/_4$ Takt — nach der Dominante — H dur — tritt zuletzt der Wiederholungssatz in die Erscheinung, welcher sich im wesentlichen mit den Gedanken des 1. Satzes beschäftigt. Pompös und von glänzender Wirkung erscheint hier das Hauptthema als cantus firmus — con fuoco — ein Felsen in brausender Flut! R—

Sonate op. 7 e moll. 2. Satz. Andante molto.

Originalspiel von Gustav Lazarus.

Der Anfang dieses Satzes, eine kleine 8taktige Periode, bildet in der Harmonie zwei wirkungsvolle Gegensätze. Ohne weiteren Übergang zu suchen, reiht sich dem ersten volksliedmäßigen Motiv ein zweites an, das wir als das Hauptthema des 2. Satzes ansprechen dürfen. Denn die

nun folgenden Gedanken entspringen dem 2. Thema, aus welchem der Mittelsatz nach freier Durchführung sich ergibt — a tempo cantabile — tritt der Repetitionssatz mit deutlicher Klarheit hervor und verarbeitet in weihevoller Stimmung den Gedanken in kondensierter Form. Stiller Frieden im Bilde eines Sonnenunterganges, davon erzählen diese Töne. R—

Sonate op. 7 emoll. 3. Satz. Alla menuetto.

Originalspiel von Gustav Lazarus.

Im Gegensatz zum vorigen Andantesatz beginnt dieses Menuett mit einer aus zwei 8taktigen zusammengesetzten Periode. Es ist ein Thema von bestrickendem Reiz mit gleichsam slavischen Charakter. Die Steigerung nimmt eine übermütige, wilde Form an. Man glaubt das Stampfen auf dem Boden zu hören — ff — beim — d m — vernimmt man nur noch die im Wirbel vergehenden Töne, die beim letzten Takte — p — Atem zu holen scheinen. In den folgenden Takten sehen wir die sonore Melodie wie im Reigen sich phantastisch fortsetzen. In ausgelassener Laune wiederholt sich — ff — in variierter Form das erste Thema, aber sprungkräftiger durch die in Spannung versetzenden, nicht aufgelösten Akkorde. Diesem Ausdruck männlicher Kraft steht der Mittelsatz — $^9/_8$ Takt — gegenüber, der in zarten Formen weibliche Anmut schildert. Dieser Menuettsatz zeigt uns die Meisterschaft Griegs zur Gestaltung phantastischer Formen. Bei schleppendem Vortrag würde der Satz seine Wirkung verlieren. Er kann darum nicht lebhaft genug genommen werden. R—

Sonate op. 7 e moll. 4. Satz. Molto allegro.

Originalspiel von Gustav Lazarus.

Die ersten 6 Takte, die den Kern des Hauptmotivs in sich tragen, leiten unmittelbar zu diesem über, ein weniger melodisches wie rhythmisches Motiv. Das 2. Thema ist gleichfalls vorwiegend rhythmischer Natur, zeigt aber durch seine gangartige Bewegung eine größere Ruhe. Auch hier werden wir sofort wieder an nordische Tanzweisen erinnert, die uns an die Themen der 3 ersten Sätze dieser Sonate gemahnen. Das ganze Werk erfreut sich immer größerer Beliebtheit und Verbreitung und dürfte deshalb auch für Phonolazwecke ausgezeichnet geeignet erscheinen. R—

ALFRED GRÜNFELD

(geb. 1852)

Danse Caprice op. 46.

Originalspiel vom Komponisten.
„ von Roderich Baß.

ALLEGRETTO GRAZIOSO Eine zierliche Ballettszene im Gavottenrhythmus aus der Zeit des Rokoko, als noch Anmut und höfische Verbindlichkeit die Welt, „in der man sich langweilt", beherrschten, als jedes derbe Wort, jeder leidenschaftliche Akzent, so sehr sie auch der Wahrheit entsprechen mochten, eine Todsünde war und als noch die vornehmste Lebensaufgabe darin bestand, die Erde zum Paradies zu wandeln: aus der Zeit, als die Damen noch gern jedes Emanzipationsgelüst unterdrückten, weil sie ohnehin umschwärmt und angebetet wurden und weil der Flirt damals noch Selbst- und Hauptzweck der Geselligkeit war! Unser Tänzchen deutet in den wechselseitigen Sechzehnteln der beiden Hände auf ein Pas de deux und in seinem Bewegungscharakter auf Hüpfen, Sichverneigen, auf Lächeln und Kichern, auf ein Liebesspiel,

bei welchem Begehren und Erhören noch auf einander folgten und das leidenschaftliche Werben und Ringen nicht beliebt wurde. Auch begehrte man nichts, was man nicht erringen konnte.

(Trio.) Der Tanz gliedert sich in einen Haupt- und einen Mittelsatz (As und Des dur), von denen jeder wiederum seinen Nebensatz aufweist. Dieser ist in beiden Teilen der größern Vertiefung und Verinnerlichung der Stimmung gewidmet und wird im Trio sogar ein ganz klein wenig trübsinnig — ein leichter Schatten, der über den Frohsinn huscht, ein unmerklicher Flor, der das Auge der Geliebten verschleiert. N—

Etude à la Tarantella op. 47. No. 3.

Originalspiel vom Komponisten.

Je mehr das Virtuosentum seinen Einzug in die moderne Kunst gehalten hat, um so mehr sucht es natürlich auch die ihm geeigneten Stoffe zu künstlerischer Betätigung. Es liegt daher nahe, daß diese Stoffe sich vorzüglich aus solcher Materie ergeben, die ihrer Natur nach eine lebhafte Bewegung beanspruchen. Als vorzügliches Material hat sich hierbei die Form der Tarantella erwiesen, die auch A. Grünfeld, der brillante und beliebte Klavierkomponist, in Etüdenform zu einem reizvollen Stück verarbeitet. Im lebhaften

$^{12}/_{8}$ TAKT geschrieben, wird der neapolitanische Nationaltanz geschildert, und in ihrer Eigenart glauben wir, die dem

HAUPTACHTEL nachschlagenden Töne als Kastagnetten beim schnell wirbelnden Tanz zu hören. Im Schlußteil

CANTABILE E MENO MOSSO, werden die Achtelnoten zu Triolen umgeformt und singen Bruchstücke eines italienischen Volksliedes, mehrfach wiederkehrend. R—

Historiettes op. 49. No. 4. Gavotte-Caprice.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRETTO LEGGIERO, g moll $^{2}/_{4}$. Ein kleines Tanzgeschichtchen im Rokokokostüm. Aber nur die Maske stammt aus alter Zeit. Das Herz, das darunter schlägt, empfindet modern. Modern? Doch nicht so sehr. Denn was es empfindet, hat seit jeher jedes Menschenherz erfüllt. In zarten kleinen Hüpfschritten klagt der junge Page sein Leid. Alle Augenblicke will eine zierliche Wendung — in Nachahmung der alten Verzierungen — zeigen, daß er der äußern Vorzüge nicht so ganz entbehrt, auch bleibt er, wie um zu rasten, wohl einmal sinnend stehen (gemeint ist die Legatostelle).

MENO MOSSO, MA CANTABILE, MOLTO LEGATO. Und in der sogenannten Musette, dem Zwischensatz der Gavotte, schüttet er nun ganz sein Herz aus. Ach ja, so mollig und so behaglich weich könnte ihm wohl ums Herz sein, wenn „Sie" nur wollte. Auch würde er noch mehr so schöne Lieder singen, wie ihm da eben eins einfällt.

TEMPO PRIMO. Aber sie ist vornehm und spröde, und so klagt er sein Leid aufs neue in seinen Stakkato-Schritten und seinen Pirouetten, seinen feinen, intimen choregraphischen Dichtungen. „Keine Hoffnung, keine!" so hauchts am Ende von seinen Lippen. N—

Der Lebemann, Operette. Diner-Walzer.

Originalspiel vom Komponisten.

Dieser, der Operette „Der Lebemann" entnommene „Diner-Walzer" gehört jener Gattung von Unterhaltungstänzen an, die in fröhlicher Laune, in Festesstimmung geschaffen und gespielt

werden. Grünfeld nimmt als Komponist im Reiche der leichtgeschürzten Muse eine geachtete Stellung ein. Seine sonst übliche Art, den Tanzrhythmen einen konzertalen Charakter zu geben, fällt hier vollkommen fort. Bewundernswert ist die Art, wie er den sehr einförmigen Walzer-Rhythmus, ohne ihn zu verwischen, durch geschickte Anordnung der Melodie zu vermannigfaltigen weiß. Bald ziehen drei gleiche oder punktierte Viertel ruhig vorüber, bald schlagen einzelne Töne pizzikato an, hier blitzt ein Triller auf, dort stürzen krause Figuren sich in die Tiefe, und an anderer Stelle treiben nachschlagende Noten ihr neckisches Spiel. Die harmonischen Begleitungen reizen durch ihre moderne Behandlung. R—

Der Lebemann, Operette. Flirt-Gavotte.

Originalspiel vom Komponisten.

Wie die einfache, gemeine Zaunrose durch Kunst des Gärtners zur reizenden Zentifolie veredelt wird, so hat Grünfeld hier die gewöhnliche, bereits abgestorbene Gavotte zu einem Kabinettstückchen mit duftiger leichter Tanzrhythmik umgewandelt. Das in der Operette „Lebemann" auftretende tanzende Ballettkorps findet in seinen Pas und phantasiereichen, stets wechselnden Tanzbildern an dieser Gavotte einen entzückenden Illustrator, den selbst der brillante Klaviersatz nicht stört. Im Gegenteil, sie läßt sich in dieser Bearbeitung auch für Konzertzwecke verwenden. R—

Mazurka à la Viennois op. 51. No. 3.

Originalspiel vom Komponisten.

Die allgemeine Klage über Abnahme und Erlöschen wahrhaft volkstümlichen Lebens in Tracht und Wohnung, Brauch und Sitte drängt sich ebenso lebhaft bei der Wahrnehmung auf, daß die alten, charakteristischen und schönen Tanzweisen in der Stadt und auf dem Lande immer mehr verdrängt werden. Zu diesen zierlichen alten Tänzen gehört auch der Wiener Ländler, wobei das Mädchen mit sittig gesenkten Augen still sich fortdreht, der Bursch indes, sie umkreisend, auf allerlei Weise seine Freude und Liebe pantomimisch ausdrückt. Diesen alten Wiener Ländlerrhythmus hat Grünfeld benutzt, um daraus ein geschmackvolles, brillantes Vortragsstück zu schaffen, das sich an Wiener Singweisen anlehnt und mit Kraft und Schwung gespielt werden muß nach Wiener Art:

Eiz wölln mer halt tanze
Drei Reiha allein,
Schö wölln mer's auch mache
Der Platz is uns g'räumt.
Um'n Ring 'rum, um'n Ring 'rum
Geits Tanza recht guet.
Wie der Wind géit, wie der Wind géit
So setz i mei Huet.

R—

Romanze op. 42. No. 1 Des dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Die beiden Brüder Alfred und Heinrich Grünfeld genießen als ausübende Virtuosen des besten Rufes in der musikalischen Künstlerwelt. Der erste lebt in Wien und der zweite in Berlin als geschätzter und bei Hofe gern gesehener Kammermusikspieler und Cellovirtuose. Die vorliegende

Romanze entspricht einer feinsinnigen Salonkomposition, wie man sie in musikalischen Hausabenden gern hört und genießt. Keine abstoßende bzw. anstoßende Dissonanz, die den sensiblen Menschen verletzen könnte, nein, jede Klangzusammensetzung schön, d. h. hier in feiner unmerklicher Würze dargeboten, eine süße, fast pikante Melodie heimlich und glutvoll umspielend. Die einschmeichelnde Melodie wird sehr bald erkannt. Die Begleitung tritt bescheiden zurück und gibt der Melodie die purpurrote Farbe. Der graziöse Mittelsatz hebt sich teilweise zu grandiosen kräftigen Linien und darf deshalb kräftiger angefaßt werden. Nach einem herrlichen Pesante zieht die Anfangsmelodie im Pianissimo noch einmal erzitternd an uns vorüber, im zartesten Pianissimo, das in dieser unendlich feinen Ausführung nur die Phonola hervorbringen kann!

R—

Romanze op. 45. No. 1 Fis dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Im Gegensatz zur Ballade, die einen herben Ton anschlägt, zeichnet die Romanze Süße und Innigkeit, südliche, glutvolle Schwärmerei. Von allen Tonarten, die wir ästhetisch bewerten, ragt Fis dur als die aristokratische, feinklingende Tonart heraus. Unter diesen Voraussetzungen konnte Grünfeld die vorliegende Romanze als solche auf das treffendste charakterisieren. Eine Melodie im leichten, aber edlen Stil, füllt den Hauptteil aus. Der Mittelsatz Allegro agitato e appassionato in Moll sorgt für den üblichen Gegensatz. Der Schlußteil bringt die erste Melodie variierend wieder und schließt mit einem prachtvollen Oktavenaufschwung die sympathische Komposition.

R—

Die Schönen von Fogaras, Oper. Slowakentanz.

Originalspiel vom Komponisten.

Die Einleitung stellt sich als eine Aufforderung zum Tanz dar. Die sich auf- und abwiegenden Akkorde des 1. Taktes in Sechzehnteln machen im 2. Takt einigen Achtelakkorden Platz, die zu fragen scheinen, ob denn noch Niemand zum Tänzlein geneigt sei. Dies wiederholt sich in den beiden folgenden Takten eindringlicher durch die höhere Tonlage. Die sanft rauschenden beiden letzten Takte des Vorspiels führen — Allegro gracioso — in den eigentlichen Tanz ein. Aber der Tanz gilt nicht den Slovaken, wie wir sie typisch aus umherziehenden Banden, Mausfallenhändlern und sonstigen robusten Gestalten mit scheuem Blick und strähnigem, wüstem Haupthaar kennen, sondern die leicht hüpfenden Bewegungen erfreuen das Herz lieblicher Mädchen, entsprossen den sonnigen Gefilden eines mildklimatischen Landstrichs. Aus der Heimat der Slavonier klingen die weichen Tanzweisen vor unserem Ohr, im Trio begleitet von dem Sang der Männer. Wir sehen sie als gelenkige Burschen sich elegant im Kreise drehen, kraftstrotzende fröhliche Gesellen, die auch wacker mit dem Fuße aufzustampfen vermögen — sf —. Beim cantabile räumen sie galant den Damen das Feld, die mit den Händen — scherzando — neckisch winken. Und so zieht sich der Tanz bis zum Schluß in anmutig wechselnder Reihenfolge hin.

R—

Sérénade mignonne.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRETTO, e moll $^4/_8$. Das alte Lied in neuer Form. Zur Gitarre ertönt eine pikante aber trübe Weise; es ist noch nicht alles zwischen Ihm und Ihr, wie er es wünscht.

CON MOTO E CANTABILE. Dennoch wagt er, sich (im Seitensatz G dur) zu zarter Sehnsucht, süßem Hoffen aufzuschwingen. Die hübsche aparte Singstimme wird von einer sehr gefühlvollen

Unterstimme ergänzt. Recht rauh greift in dies Hoffnungsnetz eine kräftige Baßstimme (e moll) ein: man hat die Wahl, sich unter ihr den störrischen Alten oder die wetternde Schwiegermama vorzustellen.

Obschon der hoffnungsfrohe Gesang sich wieder Bahn bricht, behält doch die Melancholie bei der Wiederkehr der ersten pikanten Serenadenweise die Oberhand, und da kein Anlaß vorliegt, die Angelegenheit rosiger als vorhin aufzufassen, so verstärkt noch eine langsam abwärtsschreitende chromatische Tonfolge die Trauerstimmung des liebenden Ritters. Man sieht, der gefeierte Wiener Pianist hat in jungen Jahren auch seine kleinen Herzensromane erlebt.

N—

Sérénade napolitaine op. 47. No. 2.

Originalspiel vom Komponisten.

Wem das Bedürfnis zu ernster Musik innewohnt, wird mit dieser Serenade wohl kaum auf seine Rechnung kommen. Mit ernsten Gedanken beschäftigt sie sich nicht, was sie zu sagen hat, liegt auf der Oberfläche, ein bischen Bonmot wohl manchmal, aber gefällig und so allgemein verständlich, daß sie dem breiten Publikum wohl entgegenkommt. Pikant sind die Einführungstakte durch die schnell trippelnde Bewegung der jeweilig beiden letzten Achtel. Das Allegretto scherzando verlangt gegenüber der Einleitung ein sehr verlangsamtes Zeitmaß. Die dem italienischen Idiom entsprechende Melodie ruht auf orgelpunktartigem Baß, der seine Grundlage aber bald verrückt. Der italienische Volkszug tritt oft klar zu tage, z. B. im 7. Takt — f —. Die behende Beweglichkeit der Neapolitaner ist allerliebst in den Läufen der rechten Hand zur Darstellung gebracht. Die späteren 16tel Figuren sind nur gewählt, um einen Gegensatz in der Harmonie zum Anfang herzustellen. Während der Komponist bisher den Neapolitaner in zarter Liebessehnsucht singen läßt, zeigt er uns des weiteren einen besonderen Trick, das Herz der Allerliebsten zu gewinnen. Das ist die geliebte Mandoline, die er nun zur Hülfe heranholt. Liebegirrend durchzittern die Töne die Luft. In meno mosso übernimmt die Singstimme wieder die Führung. Zerstreute Pizzikatis — gracioso — des Saiteninstruments beleben den Gesang.

R—

Ungarische Fantasie. (Eigens für Phonola und Dea improvisiert.)

Originalspiel vom Komponisten.

Grünfeld, der seit langem in Wien seine Heimstätte aufgeschlagen, mußte als echt musikalischer Künstler auch auf die Idee kommen, die aus dem nahen Magyarenlande herübertönenden Pußtaklänge auf seinem geliebten Instrument von neuem aufleben zu lassen. Schon die grandiose

EINLEITUNG führt uns mitten hinein in die seltsame Eigenwelt der Ungarn, vor allem in die Freiheit und den Reichtum der Rhythmen, ihre Vielfältigkeit und Geschmeidigkeit, die sich nirgends in gleichem Grade wiederfinden.

Im tiefen Baß beginnt der langsame Satz, die Lassan, in den verschiedensten und reichhaltigsten Nüancen des Ausdrucks, erschütternd wie die Klage eines innerlich zerrissener Gemüts. Aber gleichsam sich selbst Trost zusprechend, ertönt von markigen Rhythmen getragen die Friska, ein im leidenschaftlichen Tempo wechselnder Tanz. Im Zwischensatz glaubt man in äußerst naturgetreuer Nachahmung eine Zymbal zu hören, deren zitternde Tremolando mit richtiger Hilfe des Pedals durch die Kunst der Phonola aufs schönste zur Geltung kommen. Ich halte die Fantasie für eines der wirksamsten Phonolavortragsstücke.

R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Valse mignonne op. 51. No. 4.

Originalspiel vom Komponisten.

TEMPO VIVACE, As dur $^3/_4$. Ein kleines, feines Walzer-Impromptu. Grünfeld läßt sich hier mehr von Schubert und Weber, als von der Straußischen Walzer-Dynastie anregen; nicht das Kosen und Schmeicheln, nicht der Tanz als Selbstzweck ist sein Ziel, sondern der Ausdruck einer feinen Empfindung in Tanzform. Es ist eine regsame, zuvorkommende Liebenswürdigkeit, die sich in der Achtelpassage, in den Vorhalten auf dem zweiten Viertel ausprägt. Dieser Grundzug färbt sich in dem breitern Mittelsatz fast ein bischen dramatisch. Jedenfalls gewinnt er in schärferer rhythmischer Prägung, in wechselreicher Passagenbildung, in geistvollen harmonischen Ausweichungen an Bedeutsamkeit. Und dann wieder der erste Grundzug, das Ganze kurz angebunden, der glückliche Einfall eines Augenblicks, schnell enteilend wie das Glück. N—

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

(1685—1759)

The Harmonious Blacksmith. Variationen.

Originalspiel von Joseph Sliwinski.

Bis um die Mitte des hinter uns liegenden Jahrhunderts begegnete man sehr häufig auf den Programmen besserer Konzerte den sogenannten Blacksmith-Variationen. Sie galten als Prüfstein guten Könnens, obwohl sie nach unseren Begriffen nicht so große Schwierigkeiten bieten. So wissen wir, daß der alte Wieck (Schumanns Schwiegervater) seine Tochter Marie in Gegenwart des jungen Brahms und Grimm in Leipzig vor dem auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Franz Liszt zur besseren Empfehlung die Blacksmith-Variationen spielen ließ. Das kurze

THEMA führt uns in eine Hufschmiede, wo unter Begleitung zarter Hammerschläge der Schmied sein Liedchen singt. Ob die Erfindung des Themas Händel zuzuschreiben oder altfranzösischen Ursprungs ist, wie behauptet wurde, dürfte wohl nicht zweifelsfrei festzustellen sein. Durch Hinzunahme des Auftaktes gewinnt das Thema eine eigenartige rhythmische Verschiebung, die besonders in der 3. Variation auffällt. Die

VARIATIONEN sind formschön und entfernen sich ihrem Gedankeninhalt nach nicht weit vom Hauptthema. R—

JOSEF HAYDN

(1731—1809)

Sonate No. 7 e moll. Rondo.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

Wenngleich die Sonatenform erst durch Beethoven zur edelsten Blüte getrieben wurde, so verdienen auch heute noch die Meister, auf deren Schultern Beethoven weiter schaffend die letzten Quadern seiner Monumentalbauten einfügte, unsere höchste Beachtung, nicht nur des historischen Interesses halber, sondern vor allem wegen der selbst dem Laien klaren Durchsichtigkeit und der im allgemeinen melodiösen Form im Satzbau. Es gilt dies auch von dieser Sonate, die im

1. SATZE einen in Frage und Antwort gekleideten Dialog sich zum Hauptthema wählt. Nicht weltschmerzlich grübelnd, sondern im einfachen Geplauder beantwortet mit lebhafter Geschwätzigkeit der Diskant die in gebrochenem e moll-Akkord gestellte Frage. Mit dem Einsetzen der Sechzehntelfiguren nimmt das Bild noch an Lebhaftigkeit zu. Der nach der Fermate eintretende

SEITENSATZ entfernt sich gedanklich nicht weit vom Hauptthema und beschließt sein kurzes Dasein mit kaskadenartig auf- und niedersteigenden Figuren. Die

DURCHFÜHRUNG eröffnet von neuem das Geplänkel von vorhin in motivischer Verarbeitung, das Hauptthema durch die in Dur gekleidete Frage in ein helleres Licht rückend. Auch das

ADAGIO des Mittelsatzes quält sich nicht mit ernsten Gedanken ab, ein leicht geträllertes Liedchen fließt einfach dahin. Wo die 32 tel-Figuren einsetzen, gewinnt das im allgemeinen mehr dem Charakter des Ernsten entsprechende Adagio hier ein gar übermütiges Gesicht, ohne dabei ins Launenhafte zu fallen. Das

FINALE stellt sich nicht in dem meist üblichen Schema der Rondoform vor. Ein achttaktiges Sätzchen gibt Anlaß zu zahlreichen Variationen in Liedform, die das Thema jederzeit klar wiedererkennen lassen. Es sind viele Kinder, die gar nicht die Absicht haben, durch ihr Äußeres die Abstammung von der Mutter (Hauptthema) leugnen zu wollen, Wenn auch der Satzbau in der Entwicklung eine besondere Bedeutung nicht beansprucht, so können wir uns um so mehr der intimen, liebenswürdigen anspruchslosen Genrebildchen erfreuen, die in jedem Takte den gemütlichen Vater Haydn erkennen lassen. R—

STEPHEN HELLER

(1814—1888)

Präludien op. 81. No. 10 cismoll, No. 9 Fdur, No. 3 Gdur.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

I. Präludium X. „Mit rascher Leichtigkeit hingeworfen, in der Art einer Federzeichnung", cis moll $^2/_4$.

Eine kleine vorübergehende Mißlaune tobt sich hier in Tönen aus. Zuerst findet noch ein Wechsel von Dahinstürmen und Rasten statt, die Mißlaune scheint sogar der Beruhigung nicht abgeneigt, um dann erst recht sich festzusetzen und nun ohne Rast, in hurtigstem Passagenwerk sich zu erschöpfen.

II. Präludium IX. „Einfach, skizzenartig", E dur $^3/_4$.

Beschaulich heiter, aber in sich gekehrt tritt uns der Komponist in diesem Augenblicksbildern entgegen. Ohne jede Aufregung, in ruhigen Akkordfolgen sinnt er in Tönen. Bei der Wiederkehr des ersten Themas in höherer Lage blühen die Akkorde zum Gesange auf, doch so eigentlich ringt sich dieser, mild und friedsam, erst am Schluß empor.

III. Präludium III, G dur $^2/_4$. „Sehr rasch, etwas im Genre Tegniers."

Ohne Mühe kann man sich zu dieser Passage, die so tändelnd in die Höhe eilt und dann zurücksinkt, wobei der Baß, ohne sich viel auf Harmonienwechsel einzulassen, seinen Grundakkord aufspielt, eine niederländische Dorfmusik denken. Der Mann, der die Melodie spielt, ob Geiger, ob Klarinettist, ist allerdings ein Virtuos.

Trotzdem ist es kein Wunder, wenn er sich dann und wann verschnaufen will, daher denn zwischendurch diese sanften Akkorde der Rast.

Alle drei Präludien tragen das Prägezeichen des Hellerschen Genius an sich. Alle drei sind eigenartig, technisch interessant, gesund, frisch und unergrübelt. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Präludien op. 81. No. 15 Desdur Wiegenlied.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

ANDANTINO. Langsam fallen dem müden Kinde — p — die Augen zu, während die Mutter singt: — p —

Schlafe süß mein Liebling, wohl die ganze Nacht,
Bis im Morgengraun du dann aufgewacht.

Nach jeder Zeile vernimmt man das gleichmäßige Schaukeln der Wiege, deren Bewegungen zuweilen — cres. fp — ein leichtes Knarren verursachen. Und dann scheint es wie ein Echo von den Wänden zu hallen — cresc. — das kleine Schlummerlied. Noch ein wenig unruhig schläft der Kleine — ritard. — aber nach und nach wieder ruhiger. Eine Fliege surrt vorbei — rubato — dann atmet der kleine Schäfer in regelmäßigen Zügen: — perdendosi — er ist eingeschlafen — ritard. —. R—

ADOLF HENSELT

(1814—1889)

Berceuse (Wiegenlied).

Originalspiel von Myrtle Elvyn.

ANDANTINO — Mit tiefem poetischen Empfinden malt Henselt hier ein friedliches Bild des Stillebens. Auf der Unterlage eines weichen, orgelpunktartigen Basses sich rhythmisch und harmonisch wiegende, auf- und niederschaukelnde Töne führen uns in ein Stimmungsmilieu, in dessen 3. Takt zart und innig das durch ein kurzes Zwischenspiel unterbrochene

ZWEISTROPHIGE LIED einsetzt — marcato ma piano —. Es ist das Lied von Mutterglück und zärtlich sorgender Liebe, die ihren höchsten Ausdruck beim Eintritt in ces moll findet. Den beiden Takten — a tempo — folgt die Wiederholung — poco rit. —, die in uns das Gefühl erweckt, die Mutter beuge sich jetzt über ihren Liebling, um, still ihn beobachtend, sich davon zu überzeugen — dolcissimo e legatissimo —, ob ihr Liebesmühen des Einschläferns durch langsameres Wiegen und leiseres Singen die erwartete Wirkung hervorbringen werde. Der Vortrag dieses Stückes bedarf des gebundenen Spiels in hohem Grade, und eines weichen Heraushebens der Singstimme aus der ruhig und sanft dahingleitenden Begleitung. R—

Etude de Concert op. 2. No. 1 dmoll (Orage, tu ne saurais m'abattre).

Originalspiel von Myrtle Elvyn.

In dieser Nummer offenbart sich der Klaviertechniker Henselt, der zunächst durch die äußerst lebhaften Legatofiguren der linken Hand, später — wenn auch nur für 4 Takte — der rechten Hand, die hohen Anforderungen erkennen läßt, die seine Spielart erfordert.

Dem Gedanken nach erzählt uns das Stück von den Stürmen des Lebens, die wohl erschüttern, das Haus in den Grundfesten erbeben lassen, aber gnädiglich an uns vorüberrauschen. In freundlicher Durtonart löst sich das Dunkel der vorübergezogenen Stimmungswolken in blauen Äther auf. Der motivische Charakter des Stückes weist auf Südfrankreich als Heimat des Liedgedankens hin. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Douze Etudes Caractéristiques de Concert op. 2.

No. 4 Repos d'Amour. Duo.

Originalspiel von Prof. Bertrand Roth.

ALLEGRETTO SOSTENUTO, B dur $^4/_4$. Ein hübscher, wonnesamer Zwiegesang, der garnicht ahnen läßt, daß der echte Romantiker Henselt, der „nordische Chopin", wie er gern genannt wird, eins der schwersten Klavierkonzerte der Literatur geschrieben hat und daß unter den übrigen Etüden (12 in opus 2 und 12 in opus 5) sich solche von ausgesuchter Schwierigkeit befinden.

Ein Gesang, wie für Cello, fließt langsam, weich, träumerisch dahin, wird dann etwas leidenschaftlich und schwächt sich, wie erschreckend vor einem Ausbruch, zum Echo ab, und dies alles so zart, so wohlerzogen, daß die Holde nicht säumt, ihren Gesang mit dem seinigen zu verketten, zierlich und beweglich, wie das Frauenart ist, aber zärtlich, hingebend, teilnahmsvoll auch in der Aufwallung der Leidenschaft. Man sieht, es gibt keine Meinungsverschiedenheit bei diesem Glück, „das ohne Reu". N—

FERDINAND VON HILLER

(1811—1885)

Gigue op. 81. Heft 1 No. 4 amoll.

Originalspiel von Frau Prof. Florence Bassermann.

Eine Neubelebung der alten Giga, eines wahrscheinlich aus England stammenden, dreizeitigen, schnellen Tanzes, durch den Komponisten des einst weitberühmten, feinen Salonstücks „Zur Guitarre" und des heut noch vielgespielten Klavierkonzerts in fis moll, den Freund in jungen Jahren von Berlioz, Chopin, Liszt, spätern Kölner Konservatoriumsdirektor und, als solcher, vielgenannten Widersacher Liszts und Wagners.

PRESTO, a moll $^9/_8$. Man ist schlechter Laune und sucht sie zu bekämpfen, indem man die Finger übers Klavier huschen läßt. In der gleichmäßig dahinrollenden Achtelpassage der rechten Hand tupft die linke bald leise, bald legt sie sich tastend auf die Tasten. Dann übernimmt die linke die Bewegung, während die rechte leise, doch vernehmlich und eindringlich aufseufzt. Beides, Passage und Seufzer, löst einander ab; auch in dem Spaziergange durch die verwandten Tonarten, bald verhauchend, bald plötzlich stark. Schließlich wirbelt nur noch, am Schluß recht barsch, die Passage daher. N—

JOSEF HOFMANN

(geb. 1876)

Thema mit Variationen und Fuge op. 14.

Originalspiel vom Komponisten.

Das vom Komponisten gewählte Thema hat den Vorzug klarer Anschaulichkeit. Es ist rhythmisch stark gegliedert, so daß das Thema als solches schon Gewähr bietet für eine gehaltvolle, abwechselungsreiche Variierung. Die 1. Variation entfernt sich zunächst nur wenig von dem

Urbild des Themas. In der 2. Variation wird der $^9/_8$ taktliche Fluß in kontinuierliche Form gesetzt, durch Verschiebung der Achtel mit synkopischer Wirkung, die an die charakteristischen Pausen im Thema erinnert. Die Melodie bleibt fast dieselbe. Die 3. Variation zeigt größere Abweichung im Rhythmus und der Form, die eine größere Ungebundenheit annimmt. Auch die 4. Variation verläßt ihr Vorbild. Sie präsentiert sich in größerem Rahmen und lebhafterem Stil. Dasselbe gilt von der 6. und 7. Variation, wobei aber der Kern des Themas immer erkennbar bleibt. Den 8. Teil nennt Hofmann quasi Fantasia, und gibt seinen Schwingen einen größeren Flug. Das Fugenthema, das sich auf homophoner Grundlage erhebt, trägt das Gesicht des Themas. Eine strenge Durchführung im Bachschen Sinne wird dabei nicht beabsichtigt. Von schöner Wirkung ist auch der in der Mitte des Satzes stehende Orgelpunkt auf c mit wirbelnden Oktavschlägen. R—

ADOLF JENSEN

(1837—1879)

Murmelndes Lüftchen op. 21. No. 4. Klavierübertragung von R. Niemann.

Originalspiel von Josef Weiß (mit dem Lied „Es blinkt der Tau" von Anton Rubinstein zusammen).
„ „ **Michael v. Zadora.**

Die Schatten der Vergangenheit, die so manchen verstorbenen edlen Komponisten auf die Dauer verdunkeln, vermögen in einzelnen Lichtpunkten nicht unser Gedenken zu zerstören. Ein solcher Lichtpunkt in dem einst so reichen Schaffen dieses zartsinnigen Künstlers ist auch das vor 50 Jahren entstandene Lied „Murmelndes Lüftchen", dessen Beliebtheit und musikalische Kraft bis zum heutigen Tage nicht nachgelassen hat.

LEISE BEWEGT. — So zart wie möglich setzt eine von Rud. Niemann von der Original-Tonart Es-dur nach Ges dur übertragene wiegende Akkordbewegung ein, die das Wiegenlied zum Schlusse in gleicher Art illustriert. Die Mutter steht vor der Wiege ihres Kindes und singt eine unsagbare innige, träumerische Weise. Lauer Blütenwind umschmeichelt die Stirne des Lieblings. Aus dem geöffneten Fenster raunen leise die Blätter der Ulme und mischen sich ein in den zarten Gesang der Mutter. Still wehrt sie dem alten dunklen Freunde: „Denn es schläft mein süßes Kind!" Der Hauch des Windes entweicht — pp — auf kurze Zeit.

TRE CORDE. — Feuchten Auges sucht die Mutter im Anblicke ihres friedlich schlummernden Kindes auch ihrem Herzen Ruhe zu verschaffen. Entsagend wünscht sie den Menschen, die ihr den Frieden geraubt und Leid zugefügt haben, die gleiche Ruhe und den Frieden im Abbilde des vor ihr liegenden kleinen Wesens. Sie möchte alles opfern, „denn es schläft, mein süßes Kind!" — con delicatezza —.

MF, SEHR ZUNEHMEND — da entsteigt im herben es moll ganz kurze Bitternis ihrem Innern, die menschliche Schwäche droht denen Böses zu gönnen, die Schuld an ihrem Leid tragen. Doch geschlossenen Auges läßt die Mutter diese Empfindung vorübergehen. Der Anblick ihres Kindes erlöst sie von dem schweren Druck, und tröstenden Mutes singt sie leise weiter „denn es schläft mein süßes Kind!" R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

PAUL JUON

(geb. 1872)

Humoreske op. 12. No. 3.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

ALLEGRO NON TROPPO, F dur $^4/_4$. Der Humor, den Paul Juon, der namhafte junge russische, in Berlin lebende Tonsetzer, hier anschlägt, ist ein wenig spitzfindig und fällt in das Gebiet desjenigen, den man als Galgenhumor zu bezeichnen pflegt. Er wird herbeigerufen, um eine Mißstimmung zu überwinden. Es gibt viel chromatische Tonfolgen, das Hauptthema wird spitz abgestoßen und jeden Augenblick huscht ein kleiner Tonlauf vorbei: Schwamm drüber! Im weiteren Verlauf erdröhnt auch wohl einmal ein Faustschlag (auf G), um dem widerwärtigen Ritter Griesgram, der einem die Laune verderben will, heimzuleuchten.

Ganz dem Einfluß dieses Störenfriedes entzieht sich der behaglich warme Mittelsatz (Des dur), in welchem ein fünftaktiges Thema nicht weniger als dreimal, das zweitemal in tändelnd leisem Stakkato wiederkehrt, um dann sich wieder zum ersten Humor zurückzuwenden, der in ähnlicher Weise wie vorhin sein Wesen treibt und leise und leicht davonhuscht. N—

Petite Valse op. 1. No. 6.

Originalspiel von Johan Wysman.

Eine Skizze nur und doch echt pulsierendes Walzerblut.

GRAZIOSO. Nach den vier Einleitungstakten, die rhythmisch zum Tanze einladen, schmiegt sich eine wiegende Weise denselben Takten an. Besonders intersesant ist der Mittelsatz

PIU MOSSO durch die harmonische Führung, die sich in dem Walzerkleid etwas herbe und spröde ausnimmt, vom rein musikalischen Standpunkt durch das diatonische Hinabschreiten des Basses aber seine natürliche Erklärung findet. Desgleichen ist im

ANIMATO die Modulation von a nach as dur für die Walzerform wenig gebräuchlich. Jedoch wirkt diese Art erfrischend und kräftig im Gegensatz zu so vielen andern „melodiösen" Walzern. Petite Valse bietet darum, wenn auch eine Skizze nur, Gelegenheit zu schöner Anregung. R—

GÉNARI KARGANOFF

(geb. 1858)

Miniatures. 7 Pièces pour Piano op. 10. No. 7 Humoreske Desdur.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.

Karganoff gehört zu den russischen Komponisten, deren Namen immer heller in das musikalische Kunstleben Deutschlands hineinleuchten und den wir darum auch gerne an dieser Stelle begrüßen. Die Humoreske entstammt der 7 Miniaturen, deren letzte „Humoreske" zugleich die wertvol ste ist.

VIVACE. Wir sehen vor uns im scharfen, abgerissenen Rhythmus ein Reiterpaar dahintraben. Die Reiterin weiß — espressivo p — ihrem Begleiter durch Hochsprünge voranzueilen, um sich ihm im nächsten Augenblick — grazioso — wieder anzuschmiegen — ff —. Stramm will er ausgreifen, sie aber hält ihn mit milder Hand zurück — p —. Der Scherz wiederholt sich des öfteren

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

— sf, p, p, sf — bis er zur Ruhe mahnt — leggiero — und sie absteigen, die Pferde sich allein überlassend, um am Waldesrain zu rasten. Hand in Hand geben sie sich — meno mosso — der Stimmung hin, die der schweigsame, herbstlich gefärbte Wald auslöst — con molto espress. — Der Reiter verleiht seinem Schmerze Ausdruck, daß die auf Beiden lastenden schweren Lebensverhältnisse sich nicht zu ihren Gunsten ändern. Sie weiß es nur zu wohl, wie recht er hat — Oktavengänge — und tröstend stimmt sie in seine Klage ein, die dennoch einen Hauch der Hoffnung — p, pp — durchschimmern läßt. Gestärkt in ihrem Trost — Tempo I — reiten sie auf gleichem Wege wieder der Heimat zu. R—

WILHELM KIENZL

(geb. 1857)

Dichterreise op. 46. No. 7 Nachklänge aus Rumänien.

Originalspiel vom Komponisten.

Den eigentlichen Kern dieser Komposition finden wir in einer rumänischen Volksweise, die in klarer Form — gesang- und empfindungsvoll — bei Beginn des $^{9}/_{8}$ Taktes auftritt. Wir haben hier eine rhythmisch nicht alltägliche Volksweise vor uns. Während im allgemeinen das Volkslied sich in ebenmäßigen Formen bewegt, bemerken wir hier interessante, selten auftretende Verschiebungen. Abwechselnd ist — vom Beginn des $^{9}/_{8}$ Taktes an das eine Mal die 1. Note des Taktes vom Viertel-, das andere Mal vom Achtelwert. Wir vermuten daher, daß das Lied von der singenden Bevölkerung eigentlich im $^{12}/_{8}$ Takt empfunden wird. Die Einleitung beschäftigt sich mit Motiven jenes Liedes, die aber sehr wirkungsvoll in zweitaktiger Rezitativform — ritard — auf die Volksweise überleiten. Das Lied selber zeigt einen lyrischen Charakter, der eine freudige Stimmung nicht hochkommen läßt. Im übrigen hält das Stück, was es in seinem Titel verspricht: Nachklänge aus Rumänien; die Gedanken seiner Erlebnisse verwebt Kienzl zu einem weitausgedehntem Gebilde, indem er rückwärtsschauend seine Fantasie mit aller Kraft durch rumänisch volkstümliche Ideen und Weisen befruchtet und sich variantenmäßig daran erfreut. R—

Der Evangelimann, Oper. Geistliches Lied.

Originalspiel vom Komponisten.

Unter den Neuschöpfungen auf dem Gebiet der Oper hat „Der Evangelimann" von Dr. Wilh. Kienzl einen der lebhaftesten Erfolge errungen. Im Winter 1907/08 hat das Berliner Opernhaus sogar die 100. Aufführung feiern können. Kienzl hat mit diesem Werk eine Volksoper im besten Sinne geschaffen, wobei er zwar volkstümlich aber nie banal, und kunstvoll aber nicht schwerfaßlich schreibt. Das Verhältnis der Musik zum Text verrät den feinen Theaterkenner.

Das geistliche Lied des Matthias liegt dem erschütternden Vorgange bereits fern, auf den sich die ganze Handlung stützt. Zwei Brüder werben um die Gunst der nämlichen Martha, die dem gutherzigen, obschon weniger gutsituierten Matthias längst den Vorzug vor dem verschlagenen, aber äußerlich erfolgreichen Streber Johannes gegeben hat. Es kommt zwischen diesem und Martha zu einer erregten Auseinandersetzung, und Johannes vollführt in seinem Durst nach Rache einen satanischen Plan. Er steckt das Wohnhaus in Brand, grad im Augenblick, wo Matthias sich von Martha verabschiedet, um sein Glück in der weiten Welt zu versuchen. Was hatte Matthias an der Brandstätte zu suchen, nachdem ihm Marthas Vater ihre Hand verweigert? Martha bloßstellen, die ihm ein letztes Stelldichein bewilligte, will er um keinen Preis; sein Schweigen

läßt ihn schuldig erscheinen, er wandert ins Gefängnis. Als er herauskommt, ist er ein alter, gebrochener Mann, der sich vom Betteln nährt. Sein unzerstörter Gottesglaube läßt ihn fromme Lieder ersinnen, die er auf Höfen singt, er verkündet wandernd das Evangelium, er wird ein Evangelimann.

Doch Johannes hat die Frucht seiner Schurkerei nicht einheimsen dürfen. Martha ist freiwillig in den Tod gegangen, und ihn quälen nach diesen 20 Jahren Krankheit und Gewissensbisse. Auf dem Sterbebette gewinnt er des Bruders Vergebung.

(Ev. Matthäus 5, 10—12). „Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen, denn ihrer ist das Himmelreich. Selig seid ihr, wenn euch die Menschen schmäh'n und verfolgen und alles Böse mit Unrecht wider euch reden um meinetwillen. Freuet euch und frohlocket, denn euer Lohn ist groß im Himmel." Mit diesen Worten aus der Bergpredigt führt sich Matthias als ein Evangelimann ein. Die Musik spiegelt die entsagungsvolle Herzensmilde des Schwergeprüften wider; schlicht in Tonfolge und Harmonisation, zu Herzen sprechend und teilnahmsvoll läßt sie uns vorausahnen, daß Matthias auch die letzte und schwerste Prüfung seines Lebens, das Wiedersehen mit dem Bruder, als ein echter Heilandsjünger überstehen wird. N—

Der Evangelimann, Oper. Kinderszene (Reigen).

Originalspiel vom Komponisten.

(Vgl. die Erläuterung zu dem „Geistlichen Lied" aus derselben Oper.)* Die Hauptfreunde des Evangelimanns sind die Kinder, die, sobald sein Lied ertönt, von überall herbeieilen, um seinem frommen Sange zu lauschen. Diese Szene schildert das Treiben der Kinder, bevor der Evangelimann kommt. Zuerst wird „Soldat gespielt". Voran die Fanfarenbläser. Die Kommandos erschallen so hell und kräftig, die Bewegungen werden so scharf und schneidig ausgeführt, daß „lieb Vaterland ruhig sein kann"; denn dieser Nachwuchs, so sehr ihm alles nur ein Spiel ist und so harmlos kindlich er sich gebärdet, fühlt sich von der vielberufenen modernen Entartung noch völlig unangekränkelt.

Dann folgt ein Tänzchen, ein langsamer Reigen, voll Würde, in Altväterweise, verbindlich artig, und dabei doch stets kindlich. Und Magdalena, die Pflegerin des Johannes, denkt an die Zeit zurück, da auch sie noch ein Kind war und ihr Herz noch nicht belastet war von schlimmen Ahnungen und noch nicht erschüttert war von dem krausen, häßlichen Wirrwarr der Welt. N—

Kahnszene op. 5.

Originalspiel vom Komponisten.

Durch das beigegebene Gedicht ist ja wohl das Tonstück von berufenster Seite interpretiert. Langsam zieht auf stillem Wasser der Kahn dahin in die mondbeschienene Nacht. Die Figuren des Basses zeichnen die leisen Strudel, welche der Kiel des Nachens gezogen und geheimnisvolle Weise begleitet still den Kahn. Die Triolen — sanfterglühend — schildern den süßerschrockenen Blick der holden Begleiterin. Bei ff schwirren die Herzen in stürmischem Verlangen ineinander über, und die Stelle — mit großer Kraft, breit und voll — kommentiert uns durch das heftige Schaukeln des Basses, wie sehr der Kahn ins Schwanken geriet, als „heiß auf Mund und Wangen ihr seine Küsse tauten". Eine tiefe Empfindung spricht aus dem letzten Takte, beginnt mit dem ppp. Der Kahn nimmt wieder gleichmäßige Bewegung an, der Sinnesrausch ist verflogen und — nach und nach verklingend — immer höher hindurch schwingen sich die Gedanken, entfernen sie sich vom Sinnlichen, „es deckt in tiefer Ruh, der Himmel mit seinen Sternen auch das Geheimnis zu". — R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

30 Tanzweisen op. 21. No. 12 Walzer.

Originalspiel vom Komponisten.

Das Geheimnis der großen Kienzlschen Erfolge beruht in seinem dem Volkstümlichen zugewandten Empfinden. Hören wir diesen Walzer, so ists uns, als hätten wir die Klänge schon seit frühester Jugend vernommen. Und doch ist dem wohl nicht so, da sie uns jetzt vielleicht zum erstenmal begegnen. Aber wie erklärt sich diese Erscheinung? Dadurch, daß der Walzer ein Etwas sagt, was in jedes Menschen Herz ruht, still darin schlummert, und zu dessen Erweckung es nur einer besonderen Regung bedarf. Und diese Regung gibt der Walzer, indem er von Sehnsucht und Liebe in einfachen, ungekünstelten Tönen zu uns spricht. R—

30 Tanzweisen op. 21. No. 15 Kroatentanz.

Originalspiel vom Komponisten.

Der Kroate ist doch halt nicht ein Räuber und Mordbrenner, wie er manchmal uns vorgestellt wird; er ist auch zahmer Regungen zugänglich. Und zumal auf dem Tanzboden ist er ein gar flotter Gesell. Wenn wirs nicht wüßten, so erzählt es uns hier Kienzl, der uns in diesem Tanz den Kroaten von seiner liebenswürdigen Seite zeigt. Wie er sich spreizt, in eleganter Haltung den Boden kaum berührend, von einer Fußspitze auf die andere schnellt — 3 Vortakte — und dann ein gar lustiges Liedel anstimmt, das durch einen Juchzer den Beigeschmack des Pikanten erhält — die fortlaufend markierten, durch Punkt auf $^3/_8$ verlängerten Viertelnoten —. Aber springen und singen zugleich, das hält auf die Dauer nicht einmal ein Kroat aus. Er hat sich doch ein bissel zuviel zugetraut, als er — 7 Takte vor f — das hohe a den ganzen Takt hielt. Die nächsten 2 Viertel schöpft er Atem, unterkriegen lassen will er sich nicht, ein nochmaliges Juchhe! dann versagen die Kräfte. 2 Viertelpausen sollen ihn restaurieren, aber es langt nicht, mit kurzen Achteln schnappt er ab. In Ruhe wiederholt er jetzt — f — sein voriges Liedchen, ohne sich weiter anzustrengen. Im fünftletzten Takt singt er mit leiser Stimme, langsamer werden die Bewegungen. Da zum Schluß heraus das kräftige, fermatenverlängerte a, hell, klar, durchdringend: da hat der Kroat gezeigt, was er kann. R—

RAOUL VON KOCZALSKI

(geb. 1885)

Etüde op. 57.

Originalspiel vom Komponisten.

Wenngleich des jugendlichen Koczalski überwiegende Bedeutung in seiner Eigenschaft als Pianist beruht, so ist er doch vielfach auch als Komponist mit schönem Erfolge an die Öffentlichkeit getreten. Besonders liegen ihm Stimmungsbilder, wie die vorliegende

ETÜDE mit der stattlichen Opuszahl 57 zeigt. Anfänglich bei möglichst leichtem Anschlag den Charakter des unheimlichen Irrlichts zeigend, ist's im Grunde genommen doch ein gutmütiger Harlekin, der wohl bange machen möchte, aber doch nicht gegen seine Natur kann, denn schon im

4. TAKTE kommt der Übermut zum vollen Durchbruch. In

C DUR übergehend, schlägt er einen übermütigen Volksliedton an, wozu er hier allerdings einer besonderen Kehlfertigkeit bedarf. Späterhin unterstützt er mit ff-Peitschenschlägen den burlesken Gesang in seiner Faschingsstimmung. Die kurze Etüde ist recht melodiös und empfiehlt sich daher als bessere Salonmusik. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoier.

FREDERIC LAMOND

(geb. 1868)

Capriccio op. 1. No. 1.

Originalspiel vom Komponisten.

Wenn wir uns bei diesem Capriccio vergegenwärtigen, daß es der am 28. Januar 1868 zu Glasgow geborene, jetzt in Frankfurt a. M. lebende Komponist als sein erstes Werk bezeichnet, so dürfen wir mit Recht die große Tonschönheit und Reife bewundern, welche diese stimmungsreiche Komposition erkennen läßt. Mit einem

THEMA beginnend, welches, für sich betrachtet, ebensogut einer gemütstiefen Barkarole zur Unterlage dienen könnte, fesselt uns sogleich die eigenartig schwingende Begleitungsform, ein abwechslungsreiches Schwelgen in der Vereinigung des Dur- und Mollcharakters. Weiterhin erwecken kühne Modulationen zur Erzielung schwungvoller Steigerungseffekte um so mehr unser Interesse, weil sie sich stilvoll aus dem harmonischen Gedanken entwickeln, sich ihm ohne Härte unterordnen und so niemals den Wohlklang verletzen. R—

Etüde op. 1. No. 3.

Originalspiel vom Komponisten.

Wenn diese Studie durch ihre Terzenläufe auch in erster Linie Studienzwecken dient, so hat sie doch vor den meisten sogenannten Schuletüden den Vorzug, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden. Denn in ihrem lebendigen und graziösen Fluß bringt sie einen Blütenstrauß duftiger Melodien, die sich als Bearbeitung eines Gondoliera-Motivs etwa in Lisztscher Art darstellen könnten.

MITTELSATZ, ben cantando bringt ein neues ansprechendes Thema in kurzer motivischer Behandlung, dem die Reprise folgt. Da zur Bewältigung des Stückes eine große technische Fertigkeit erforderlich ist, eignet sich hier in besonderem Maße die Phonola zur Ermöglichung des duftigen Klangzaubers, ohne den diese Etüde ihre Wirkung verfehlen würde. R—

Romanze und Intermezzo op. 1. No. 2.

Originalspiel vom Komponisten.

In dem „Romanze" überschriebenen ersten Satz seines ansprechenden Werkchens läßt uns Lamond einen Blick in die gemütliche alte Zeit werfen. Auf breiten Achteln eines $^3/_4$-taktigen Tanzrhythmus wiegt sich eine anmutige volkstümliche Melodie, ein Bild des Behaglich-Zufriedenen. Man könnte beinahe versucht sein anzunehmen, Lamond habe mit seinem Stücke zwei Personen des menschlichen Daseins charakterisieren wollen. Im

ANDANTINO das Abgeklärte des höheren Alters: mutet uns doch die Romanze an wie eine etwas wehmütige Erinnerung an frühere Tage, wie ein Tanz Großmütterchens, das gewaltig nach Atem ringen (accelerando e crescendo), seine Schritte verlangsamen muß — pp —, ehe es den Tanz wieder aufnehmen kann (a tempo). Im Gegensatz dazu schildert der Mittelsatz

ALLEGRO VIVACE das Temperamentvolle der rosigen Jugendzeit. In lebendigen Zügen sehen wir das Bild des mit vollen Segeln in den Strudel des Lebens sich stürzenden Jünglings. Die markigen Schläge des neuen Motivs zeigen die von jugendlicher Laune beflügelte Tatkraft die weiterhin folgenden vorwärtsstrebenden Sechzehntelfiguren erzählen von zügellosem Gedankenfluge, der seinen Beruf von Hindernissen nicht gehemmt sieht. Diesem Satz gegenüber

st in der Reprise der Gegensatz — achttaktige wörtliche Wiederholung des Tempo primo — estellt, wie still im geretteten Kahn der Jüngling den Hafen erreicht. Die Zeichnung anderseits les Mannesalters können wir in dem nun folgenden Takte erblicken: während die begleitenden Sechzehntelbaßfiguren noch von lebhafter Tatkraft sprechen, sind sie doch unter das Zeichen les wägenden Alters (Anfangsthema) gestellt, die Mischung von Tatkraft und der durch das Alter gewonnenen Besonnenheit.

Mit Beginn des

ALLEGRO CAPRICCIOSO treten alle Momente des stimmungsvollen Tonstückes in lebhaftem Wechsel noch einmal kaleidoskopartig vor unsere Augen. R—

GUSTAV LAZARUS

(geb. 1861)

Am Waldquell op. 54. Heft 1 No. 2.

Originalspiel vom Komponisten.

MOLTO ALLEGRO E GRAZIOSO, D dur $^4/_4$. Auf weichem Moosgrund hat sich der Wanderer hingestreckt, und freundlich hurtig dringt das Plätschern des Waldquells an sein Ohr. Geschmeidig gleitet es über die kleinen Vertiefungen seines Bettchens dahin, das ihm die hellen Kieselchen blank scheuern. Gedenkt der Wanderer, während das Plätschern voller und weicher tönt, vielleicht der Heimat, überkommen ihn die Sorgen, die er soeben abgeschüttelt hatte? Bald gewinnt ihn die geschwätzige Heiterkeit des Bächleins wieder, seine Sorgen beginnen gar zu tänzeln, sich zu verflüchtigen, Luftgebilde, Seifenblasen, die zerplatzen müssen vor dem traulichen Geplauder des Quells.

Ein feines Salonstückchen, das der Liebe zur Natur entsprossen ist und den geschickten und geschmackvollen Klavierkenner verrät. N—

Intermezzi op. 75. No. 3.

Originalspiel vom Komponisten.

Das Stück klingt wie ein Chor der Rhapsoden, die ein Schicksalslied singen. Obwohl leise beginnend, lastet doch ein Schweres auf uns, etwas Vielsagendes von solcher Bedeutung, daß mehrere Stimmen es gleichzeitig zum Ausdruck bringen, um im monotonen Gesang des Unisono den Eindruck zu verstärken. Nach Verlauf des 4. Taktes zwar teilen sich die Stimmen, aber im Ausdruck ähneln sie sich auch fernerhin. Auch der Baß behält seine selbsttätige melodische Bedeutung. Und was er auch singt, es bleibt ernst und pompös. Indem uns der 1. Satz gleichsam das Was? des Schicksals schildert, erklärt uns der 2. Satz das Wie? im erzählenden, lebhaftem Tempo. R—

THEODOR LESCHETIZKY

(geb. 1831)

Arabeske in Form einer Etüde op. 45. No. 1.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Was uns Leschetizky in diesem poetischen Stücke verspricht, gibt er uns auch: ein zierliches, angausgedehntes Blumengewinde. Kranz an Kranz zusammengereiht, erklingen die Tonfiguren

aus dem Motiv des ersten Taktes ein Füllhorn zarter Nach- und Umbildungen der Tonformen über uns ausgießend. Ohne dem anmutigen Stücke einen besonderen musikalischen Wert beimessen zu wollen, erfreuen wir uns doch an dem lieblichen Getändel, dem einschmeichelnden Charakter des Ganzen.

R—

Toccata op. 46. No. 5 dmoll (Hommage à Czerny).

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

Der vielgefeierte Klavierpädagoge Leschetizki hat sich auch wiederholt als Komponist erfolgreich betätigt. Seine Klavierkompositionen, wenngleich unverkennbar zumeist in der Absicht geschrieben, bestimmte Zwecke zur Erzielung gewisser technischer Spielarten zu erreichen, entbehren nie des melodischen Flusses. Tokkata hat der Komponist dieses ansprechende Werk wohl mit Rücksicht auf die lebhafte Bewegung der melodieführenden Linien genannt, die zum großen Teil auf akkordlicher Unterlage beruhen; vielleicht hätte er es ebensogut Etüde, oder als vornehmes Salonstück auch wohl „am Springbrunnen" bezeichnen dürfen. Denn in der Tat glitzert es in den Läufen wie von der Sonne beschienene auf und abschießende Tropfen eines Springbrunnens! Zum Schluß wird der Strahl ganz in die Höhe getrieben. Das Wasser zerstiebt dann als zartes Nebelduftgebilde.

R—

ANATOLE LIADOW

(geb. 1855)

Berceuse op. 24. No. 2.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

MODERATO, Ges dur. $^3/_4$. Der russische, durch seine zumeist sehr eleganten Klavierstücke bekannt gewordene Tonsetzer folgt in diesem Wiegenliedchen dem Beispiel Chopins in dessen Berceuse, indem er über einer stets gleichbleibenden schlichten Schaukelbewegung im Baß ein immer reicheres und dann wieder einfacher werdendes Tongerank entfaltet. Man empfängt wie bei dem Chopinschen Stück den Eindruck einer „dahingeträumten" Improvisation. Aus einfachsten Tonfolgen erwachsen einfache melodische Phrasen, die an Bewegung wie an eigenartiger Harmonik zunehmen und mit oft chromatisch dahinschmachtenden Zwischenstimmen versehen werden: eine langsame Doppelgriffpassage schließt sich an. Dann wieder ertönt der einfache Anfang, als ob die Fantasie einer kleinen Rast bedürfe, um sich nun desto mannigfaltiger zu betätigen. Das Tonspiel wird immer reicher (die Triolen beschleunigen sich zu Sechzehnteln); wie zarter Sprühduft breiten sich zarte Tonwellen über der stets gleichbleibenden Begleitung des Basses aus, dann kehren die Melodienoten des Anfangs wieder, die Bewegung stockt — ein leises Seufzen — die Schaukelbewegung gewinnt das obere Tonreich. Ein seliger Friede lächelt auf die Schlummernde hernieder.

N—

SALLY LIEBLING

(geb. 1859)

Capriccietto op. 8 As dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Der berühmte Berliner Klaviervirtuose Sally Liebling beschenkt uns hier mit einem Tongedicht aus seinen Werdejahren. Das junge Opus wirft ein günstiges Licht auf die Erfindungs-

gabe des Komponisten, denn das Capriccietto, ein tiefempfundenes Lied ohne Worte, trägt einen anmutigen, geschlossenen Charakter. Das Kapriziöse mag vielleicht darin liegen, daß der junge Schaffer dem Sehenden einen Blick gönnt in sein reiches musikalisch-poetisches Innenleben, daß ihn eine Kaprize des Lebens zu diesem Tongedicht angeregt hat. R—

Tarantelle II op. 20.

Originalspiel vom Komponisten.

PRESTO, As dur $^{6}/_{8}$. Das Hauptthema ist durch die Biegung vom 3. auf das 4. Achtel in den ersten beiden Takten rhythmisch apart. Ein Teil, und entsprechend eine Tanzfigur, schließt sich an einen andern: es sind bunte Bilder von flinken Tanzpaaren, die vor unsern Augen daherschießen und kaleidoskopisch wechselnde Verschlingungen und Gruppierungen vollführen. Bald braust es in wogenden Harmonien einher, bald laden schmeichelnde Phrasen zur Rast und vertraulichem Gedankenaustausch ein. So ist ein Mittelteil in Es dur, an seinem leicht anmutigen Charakter erkennbar und ziemlich weit ausgesponnen, augenscheinlich dem Neigen von Herzen zu Herzen gewidmet. Dann tollt es in fröhlich ausgelassenem Jagen nach Tarantellenart weiter, noch einige rauschende Läufe und Harmonien, und der Tanz ist zu Ende. N—

Valse de Concert op. 26.

Originalspiel vom Komponisten.

TEMPO DE VALSE, Es dur $^{3}/_{4}$. Eine elegante Galanterie spricht aus dem ersten Teil dieses Konzertwalzers, der ohne die übliche langsame Einleitung, nur mit einer Passage als „Appell" anhebt. Eine zarte einfache Gesangsmelodie bildet zunächst die Erwiderung und schließt sich mit dem wiederkehrenden ersten Teil zum Hauptteil zusammen.

PIU MOSSO (As dur). Dann geht es reger und wechselvoller zu, doch ohne daß der Geist der ersten Galanterie zunächst erlischt. Das geschieht erst nach und nach, es fehlt jener Galanterie auch nicht an gelegentlichen Herbheiten, bis ein schwungvoll mannhaftes Motiv (Es dur) allmählich wieder die erste Tanzstimmung und damit das erste Hauptmotiv anbahnt, worauf dann beides in einem glänzend austönenden Schluß bekräftigt wird. N—

FRANZ LISZT

(1811—1886)

Années de Pélerinage. I. année No. 2 Au lac du Wallenstedt.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

ANDANTE PLACIDO, As dur $^{3}/_{8}$. Ein schlichter, beschaulich frohsinniger Gesang, begleitet von dem ewig regsamen Spiel der Wellen, die die glatten Kiesel des Ufers zu den Füßen des Beschauers bespülen (links die charakteristische Wogefigur, mit der Anfangstriole auf das erste Achtel). Kaum ein Anflug eines trüben Gedankens vermag die ebenmäßige Ruhe des Beschauers zu stören, dessen Sinnen sich sofort wieder dem Frohsinn, dessen Blicke sich dem Spiel der Wellen zu seinen Füßen von neuem zuwenden.

Dann variiert er seinen Gesang auf der Harfe, indes die Wellen ihre Begleitung freundlich weiterspinnen; aus den fantasieartigen Passagen, aus den Harmonien tönt es vernehmlich genug hervor: Hier ist wohl sein! Oh der Wonne, hingelehnt am moosbewachsenen Felsen hinabzublicken in die kristallklare Flut. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Années de Pélerinage. I. année No. 4 Au bord d'une source.

Originalspiel von Joseph Sliwinski.

ALLEGRETTO GRAZIOSO, As dur $^{12}/_{8}$. Eins der reizvollsten Tonbilder der ganzen Sammlung und eine der anmutends en Etüden der Klavierliteratur. Wir hören eine zartsingende Melodie, umspielt sowohl von kräuselnden Passagen, wie umspritzt vom hüpfenden Gischt. Dann verliert sich beides in glitzernder Höhe.

Reichlicher bricht nunmehr die Quelle hervor, der Gischt spritzt höher hinauf, das Gekräusel flutet heftiger, und das ganze Rauschen erweckt im Felsengeklüft nebenan ein geheimnisvolles, tiefes Summen. Wieder ein Stocken der Wasser, die sich in ein zartes Gewirr verlieren.

Klingt es aus dem ewigen Geriesel nicht wie die Sehnsucht heraus nach dem Tal, dem Strom, der vorbeizieht bei den Menschen mit ihrem Leid und ihrer Lust? Drängen doch die Wasser sogleich üppiger und brausender hervor, um nun freilich allmählich wieder bis zum Ebenmaß des Anfangs zu versiegen und dem Beschauer das anziehendste Bild in die Seele zu prägen von dem ewig wechselnden, ewig reizvollen Kräftespiel der Natur. N—

Années de Pélerinage. I. année Suisse No. 9 Les cloches de Genève.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

„Pilgerjahre" oder noch genauer „Pilgerfahrten in drei Jahrgängen" nennt Liszt eine Folge von Klavierpoesien, die aus dem Wunsch entstanden sind, besonders tiefe Reiseeindrücke musikalisch festzuhalten. Diese Eindrücke entstammten teils dem Anblick bestimmter Reisepunkte, wie die Kapelle Wilhelm Tells, Am See von Wallenstadt, wie das vorliegende: die Glocken von Genf, oder sie betrafen allgemeine äußere Anlässe der Natur, wie Au Bord d'une Source, Pastorale, oder endlich, sie bildeten den Nachhall poetischer Erzeugnisse, wie die Sonette des Petrarca. Jedenfalls sind die ersten „Reisepunkte" immer nur als Folie verwandt worden, sie bilden eine Art Gewandung, um musikalische Gedanken eigenartig einzukleiden, während das Hauptsächliche eben immer diese Gedanken selber sind, wie sie in einem poetisch anregungsfähigen Herzen durch jene Anlässe hervorgerufen werden. Diese musikalischen Wanderjahre Liszts, wie man sie auch wohl nennen darf, da der Name Pélerinage den Stücken eigentlich einen ihnen meist nicht anhaftenden religiösen Beigeschmack verleiht, sind also Stimmungsniederschläge in einer eigenartigen Form und gehören zu dem Innerlichsten und Zartpoetischsten, was Liszt geschaffen hat.

QUASI ALLEGRETTO, H dur $^{6}/_{8}$. Die Genfer Abendglocken sind es — der Verfasser bezeichnet das Stück als Nocturne —, die den Sinn nach innen lenken, die dem von Tagesarbeit Rastenden das Herz weiten und der Güte und Schönheit erschließen. Die Glocken selbst beginnen mit zwei aufeinander antwortenden Dreitönen, um dann in immer reicherer rhythmischer Bewegung in starkmodulierten Harmonien zu schwelgen.

Zunächst erklingt, zuerst in Sopran, dann in Tenor, ein Gesang von wundersamer Weichheit und Milde.

CANTABILE CON MOTO, $^{2}/_{4}$. Während die Glocken sich zu harfenmäßiger Begleitung entwickeln, stimmt der Sopran nunmehr die Hauptmelodie an, eine Art Hymnus, dann und wann durch Passagen feinster Silberglöcklein unterbrochen; dieser Hymnus färbt sich nur am Schluß ein wenig leidenschaftlich. Er erklingt jetzt, bei immer rauschenderer Entfaltung des Glockengeläutes (in Oktaven); Kadenzen von feurigem Schwunge unterbrechen ihn, er steigert sich am Schlusse zu heißer, hingebungsvoller Inbrunst, um dann, bei nunmehr verhallendem Geläut, in feierlich leisen Akkorden zu enden. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Konzert-Etüde No. 1. Waldesrauschen (Dans les bois).

Originalspiel von Harold Bauer.

Diese Etüde, eine der zwei, welche Liszt für die Lebert-Starksche Klavierschule geschrieben hat, ist seinen poesievollsten Eingebungen beizuzählen.

Klaviertechnisch entfaltet sie den Ausdrucksreichtum des Instruments in bezug auf feine und allerfeinste Schattierungen, auf Übergänge, auf plastisches Hervorheben der Melodie gegenüber den Begleitungsfiguren, auf glänzendes Passagenwerk, auf kraftvolle Steigerung in ganz ungewöhnlicher Weise. Das Stück zeigt dabei eine Feinheit und Sorgsamkeit der Arbeit, die an Meißener Porzellanfigürchen erinnert und die in solchem Grade bei nicht vielen Werken Liszts anzutreffen ist. Zudem bildet die Etüde auch als Musikstück, auf Grund der poetischen Stimmung und des schönen harmonischen Aufbaues eine Perle.

VIVACE. Noch ist es, als ob ein feiner Morgennebel die Waldeslandschaft verschleiert hielte. Zu dem kaum wahrnehmbaren Säuseln der Blätter ertönt ein melodisches Summen. Die Sonne bricht durch. Über kräftigem Waldesrauschen entfaltet sich die Melodie jetzt frei und strahlend. Durch tiefen Schatten hinauf zur Lichtung (F dur), zum lauschigen, von hohen Bäumen eingehegten Waldplatz, und weiter dahin, wo (A dur) dem Gesange des Wanderers die Stimmen der Grillen und Hummeln antworten.

Um die Füße des Wanderers (poco a poco più agitato) schlingen sich Wurzeln und Sträucher. Hindurch!

UN POCO PIU MOSSO. Hell lacht die Sonne, wir sind wieder am Waldesrand. Die erste Melodie erschallt in hellem Jubel, und die ganze lebende Welt des Waldes stimmt mit ein.

Nun heimwärts! Und ganz von fern tönt in die summende Melodie das ersterbende Rauschen des Waldes. N—

Konzert-Etüde No. 2. Gnomenreigen.

Originalspiel von Prof. Emil Sauer.

Dieses in Form einer Etüde geschriebene Charakterstück konnte nur ein Liszt mit solchen prägnanten Linien zeichnen:

PRESTO SCHERZANDO. Die kleinen Berggeister zeigen die Gepflogenheit, wie ihre Kollegen, die Wichtelmänner und Heinzelmännchen, zuweilen die Erdoberfläche in mondhellen Nächten zu besuchen, die Menschen zu necken und ihre Tänze nachzuahmen. An einem Bergesabhange — staccato e leggiero — haben sich die kleinen Männer vereinigt und führen zunächst ein paar Tänzchen auf. Ein Knirps mit großen Schuhen sucht sich besonders hervorzutun — 32tel Figuren — und erregt allseitiges Gelächter. Da hören sie aus der Ferne eine klare hohe Menschenstimme ein Liedlein singen — un poco piu animato —. Sie lauschen gespannt, wiegen sich im Kreise dazu und haben sogar den Mut, den sonst gehaßten Menschen näher zu kommen — molto marcato —. Aber Gefahr und Schreck jagen sie wieder zurück — rinforzando velocissimo — in den Schutz des Waldes. Von neuem beginnen ihre Reigentänze — a tempo cme prima — in munteren Sprüngen und grotesken Einzeltänzen. Der Menschensang scheint aber einen unwiderstehlichen Zauber auf sie auszuüben. Sie nähern sich wieder der menschlichen Wohnung und lauschen entzückt der holden Mädchenstimme — giocoso non legato —, ohne der Gefahr zu achten. Da steht plötzlich ein Mensch vor ihnen. Entsetzt — rinforzando veloc. — suchen sie zu fliehen. Aber der Mensch verfolgt sie mit leisen Schritten — sempre presto, stacc. —, um ihre Heimstätte zu erforschen. Vergebens. Sie führen ihn irre — pp tiefe cis — und kichern

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

und lachen über ihn. Der Mensch gerät schließlich in Wut und schreit — molto cresc. e string. vivacissimo — in den Wald hinein, um die Gnomen durch gewaltiges Getöse zu erschrecken und in ihre Berghöhlen zurückzujagen, was ihm dann auch schließlich gelingt. R—

Etude de Concert No. 2 f moll. La Leggierezza.

Originalspiel von Leopold Godowsky.
„ „ Johan Wysman.

A CAPRICCIO. QUASI ALLEGRETTO, f moll $^3/_4$—$^4/_4$. Wie der Hauch des Herbstes weht es aus diesem poetischen Stück. „Ewig derselbe bleibet mein Schmerz!" trotz kleiner geringer Abweichungen von der Grundstimmung so unabwendbar, so immer wieder hervorbrechend spricht zu uns eine tränenreiche Melancholie.

Durch feinsinnige Umdeutung der Hauptphrase von Moll nach Dur bricht sich die Hoffnung auf Trost — die Gewißheit, daß es einst wieder Frühling werden muß — Bahn (As dur, $^4/_4$), gewinnt sogar (im Forte in E dur) die Überzeugtheit dereinstiger Verwirklichung — — was kümmert uns das Dereinst! Breitet sich doch der Nebel wie ein Leichentuch über die Landschaft, schwemmt doch die Melancholie dieser Landschaft auch in unserm Herzen alle Hoffnungsregungen augenblicklich dahin (die Achtelphrase erscheint in chromatische Tonleiterfolgen aufgelöst). Auch jetzt noch verstummt nicht der leise Zuspruch der Hoffnung, auch jetzt steigert er sich bis zur Gewißheit, nur daß die Sonne dieser Hoffnung den Herbstnebel zu durchbrechen hat (überall sind die frühern Achteltriolen in Sechzehntelpassagen verwandelt). Der Schein erlischt und fortan regiert nur noch die düstere Melancholie des Herbstes. N—

Konzert-Etüde No. 3 Des dur.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.
„ „ Sofie Menter.

ALLEGRO AFFETTUOSO. Die etüdenartige Form würde für das persönliche Spiel eine nicht geringe Technik und Armbewegung verlangen. Da uns die Phonola von dieser lästigen Bedingung befreit, können wir uns ganz dem ästhetischen Genuß hingeben. Eine feine, aber stark parfümierte Salonluft atmet uns entgegen — cantando dolce con grazia. — Mir schwebt das Bild vor Augen, wo Liszt, am Flügel sitzend, der Welt entrückt, spielt. Zu seinen Füßen liegt ein junges Weib hingegossen, von der Flut der himmlischen Tonwellen berauscht — sempre Pedale. — Mit einer zartgeästelten Melodie singt er sich in ihre Seele hinein. Sie fällt leise — sempre dolce gracioso — ein und schwelgt — appassionato — in dieser seligen Stimmung mit höchstem Ausdruck. „Es muß ein Wunderbares sein, ums Lieben zweier Seelen." In dieser Empfindung gibt Liszt auch dem Manne das Wort — dolce, Tempo, affrettando —. Im Übermaß der Gefühle fällt sie wieder in den Gesang ein — agitato con passione —, und beide singen mit Kraft und Feuer — impetuoso — die gleiche Weise, bis sie sich jubelnd in die Arme sinken — accelerando —. Ein Zwischenspiel — sotto voce, leggierissimo volante — schildert die Glückseligkeit ihres Zusammenseins. Nur kurz ertönt dann noch einmal die erste Weise — dolce egualmente —, dann überlassen sie sich, alles um sich her vergessend, ganz dem Zauber der Tonwellen bis zum Schluß — rallendo piu lento —. Orgelartige Schlußakkorde erhöhen die weihevolle heilige Stimmung. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Etudes d'Exécution transcendante. No. 4 Mazeppa d moll.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Wie Lord Byron Mazeppa, den Kosakenhetman, zum Helden eines seiner schönsten Gedichte, Gottschall zu dem eines Dramas gemacht und Horace Vernet ihn durch zwei Gemälde verherrlicht hat, so mußte auch Liszt aus dem Tonreiche ihm eine Huldigung darbringen.

ALLEGRO. — Feurig und kaum zu bändigen wird das edle Pferd dem betrogenen polnischen Magnaten vorgeführt. Er hält Mazeppa — sempre ff e con strepita — noch einmal in einem herben Gesang die Schandtat vor, die er mit der Gattin des polnischen Magnaten begangen. In der Begleitung schildert Liszt dabei die unruhigen Bewegungen des stampfenden Pferdes. Mazeppa wird festgebunden — chromat. Achtelläufe —. Das Pferd, voller Entsetzen über die ihm ungewohnte Fessel, bäumt sich hoch auf — ten, fermate — sinkt nieder, richtet sich wieder auf — fermate — dreht sich mehrmals im Kreise und rennt im Hofe des Magnatenschlosses ängstlich und mit hocherhobenen Hufen umher — il piu forte possibile —. Das Tor wird geöffnet — poco rallent. — und hinaus geht's — sempre ff — in die öde Steppe. Dem zum Tode Geängstigten steht die Tat fortwährend vor Augen — führende Melodie —. Nach einiger Zeit sinkt das Pferd ermattet hin — rfz, rit. —, um sehr bald mit neuer Gewalt sich des Gefesselten zu entledigen — vibrato assai —. Umsonst! Es rennt durch Gestrüpp und Unterholz — appassionato assai — um den nackten Menschen zu verletzen. Umsonst! bis es schließlich nach einem rasenden Galopp — $^2/_2$ Takt, All deciso — wie tot zusammenbricht — poco rit. —. Mit dem Ausrufe: „il tombe enfin! . . . et se releve Roi!" schließt Liszt das prachtvoll virtuose Tonwerk. R—

Etudes d'Exécution transcendante. No. 5 Irrlichter (Feux Follets) B dur.

Originalspiel von Frédéric Lamond.

ALLEGRETTO. — Auf einsamem Moorgrund, kaum der Wahrzeichen des gefahrvollen Weges achtend, geht ein Mensch, den ein schmerzliches Seelenleid in diese düstere, nebelschwere Gegend getrieben. Da stockt sein Fuß — leggero, leggerissimo, dim. — vor sich sieht er tanzende, kleine, helleuchtende Irrlichter, die vor seinen erstaunten Augen ihr Wesen treiben. Lockend, in die Ferne sich bewegend und wieder zurückkehrend suchen sie den Fremdling, der ihren heiligen, keuschen Boden betritt, vom Wege abzulenken. Er aber

DOLCE TRANQUILLO — hat nur Augenblicke ihrer geachtet und fällt zurück in träumerisches Sinnen, um immer weiter hineinzugeraten in die Geheimnisse des Moors. Erzürnt scharen sich immer mehr die kleinen Geister um ihn, um ihn hinabzuziehen in den dunklen Untergrund, wo der Tod seiner harrt. An einzelnen Stellen schwankt der Boden — leggero, poco a poco cresc. — man merkt, wie der unkundige Mensch mit dem Fuße tastet, um den Halt nicht zu verlieren. Es gelingt ihm dieses auch — espressivo, appassionato — die Irrlichter aber lassen nicht nach — scherzando — führen sie von neuem ihr gaukelndes Spiel vor ihm auf. Da plötzlich weicht der tückische Boden unter seinen Füßen — marcato —. Mit aller Macht, mit seiner ganzen Kraft sucht er sich auf der Oberfläche festzuhalten. Sein Lebenstrieb erwacht — rinf. —. Doch wen das grausame Moor einmal gefaßt, den läßt es nie mehr aus seinen Armen. Die Irrlichter, befriedigt, daß sie irreführend ihr Ziel erreicht haben, umtanzen — veloce, con grazia — das arme Opfer, dessen Kräfte und Hilferufe immer schwächer werden — energico con bravura, appassionato —. Noch einmal ziehen — a piacere — an seinem Geiste süße Erinnerungen vorüber, dann gibt er in Todeszuckungen — piu cresc. — seinen Körper dahin, ein Spiel des sich nicht kräuselnden Moorwassers — rfz. dim. — und langsam sinkt der entseelte Körper in die Tiefe — sempre piano, pp —. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Etudes d'Exécution transcendante. No. 7 Eroica Es dur.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Durch Chopin war die Etüde, die in erster Linie technischen Studienzwecken dienen sollt zum Kunstwerk geadelt worden. Jede verband mit einem bestimmten technischen Problem eine ihr zugrunde liegenden poetischen Gedanken, der sich, ganz analog den verschiedenen En wicklungsstadien des technischen Problems, entwickelte und aufbaute. Bei nicht wenige dieser zwölf Etüden von Liszt überwiegt sogar die Durchführung des poetischen Grundgedanken die konsequente Durchführung des technischen Problems: diese Etüden sind, von Feux Follet Mazeppa, Chasse-Neige abgesehen, bei denen sich technischer Zweck und poetischer Gedanke glücklich ergänzen, poetische Bilder von einer das übliche Maß übersteigenden (daher „transzen denten") technischen Schwierigkeit, symphonische Dichtungen im Kleinen und für Klavier.

ALLEGRO, Es dur $^4/_4$. Eroica, Heldenstück, beginnt mit dröhnenden Akkorden und einem stürmischen Abwärtslauf; die Hindernisse sind es, durch deren Überwindung der Held erwächst das Dornengestrüpp, das er zu durchhauen hat, ehe er zum frohen Selbstgefühl seiner Kraft ge langt. Seiner Siegerkraft vermag kein Hindernis stand zu halten, dennoch äußerst sich die Freud darüber

TEMPO DI MARCIA, zunächst in gedämpftem Grade, noch ein wenig von der Erinnerun an die Hindernisse getrübt, bevor sie in der regelrechten thematischen Gestaltung emportri (Es dur). Und auch jetzt noch gewinnt der Held erst nach und nach Kraft und Zuversicht (al mähliches Crescendo), die endlich strahlend hervorbricht (Quartsext-Akkord auf G und Passag vom hohen E bis zur Tiefe). Und wie er von Anbeginn stets der Grenzen seiner Macht gedacht (in Es dur Ces als elegische Note), so widmet er (in dem leisen Seitensatz) einen beträchtliche Raum dem Sinnen über die feindlichen Mächte, die ihn umlauern. Dennoch (Wiederbeginn de Themas in Des dur) ist er seiner Kraft sicher, und sogleich begibt er sich daran, sie zu erprobe und sie erstarken zu machen (con bravura, Es dur in Achteltriolen) im triumphierenden, siegesgewissen, glänzenden Siegesmarsch. Noch ein kurzer Hinblick auf die Hindernisse: „der Sie ist mein!" N—

Etudes d'Exécution transcendante. No. 11 Harmonies du soir Des du

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Der trockene Begriff der „Etüde" kann auf die Lisztschen Poesien nur insoweit Anwendun finden, als die überquellende und vielseitige technische Kraft nach immer wechselndem Au druck suchte. Liszt, der, wie keiner vor ihm, den reichen Strom wahrer Klaviertechnik e schlossen, brauchte den landläufigen Ausdruck Etüde vielleicht nur im Interesse des Verleger in Wahrheit ist jedes Lisztsche Klavierwerk eine Quelle des Studiums. Ganz anders verhält sich mit dem Charakter „Abendharmonien". Die Programmusik, der die größte Zahl sein Vorgänger nur im Sinne einer geistreichen Spielerei Wert beilegte, galt Liszt als ein Erlebn eine Übertragung der in unserer Seele waltenden Mächte. Die tönenden Stimmen der Nat gewinnen bis zum leisen Säuseln des Abendwindes durch ihn eine musikalische Sprache, d uns wie eine Offenbarung anmutet. Wunderbare weitgriffige Akkorde entzücken unsere See und führen vom dolce armonioso bis rinforzando assai die verschiedenartigsten Gestalten. D mächtigen, fast ungreifbaren Harmonien bewältigt die Phonola mit spielender, immer zu neu Bewunderung anregender Leichtigkeit. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Paganini-Etüden. No. 2 Esdur.

Der außerordentliche Eindruck, den Paganinis Virtuosenerscheinung auf seine Zeitgenossen, ie erlesensten Geister mit eingeschlossen, hervorbrachte, erhellt genügend aus der Tatsache, aß er zwei so verschiedengeartete Tonsetzer wie den völlig seinem Innenleben zugekehrten Robert chumann und den gern auf die glänzende Wirkung seiner Schöpfungen bedachten Franz Liszt ur Nachahmung anregte. Diese Nachahmung hat in je sechs Paganini-Etüden oder Capricen ren Ausdruck gefunden, die wir den beiden Meistern verdanken.

ANDANTE $^4/_4$ Es dur. Nächst der Campanella, die die ganze musikalische Welt erobert at (siehe unsre Erläuterung), ist die vorliegende die effektvollste und zugleich diejenige, die ns Paganinis ganze Art am unmittelbarsten veranschaulicht. Eine ziemlich schlichte Melodie ird von einem wahren Sprühregen feinen Passagenwerks „bestäubt", doch so, daß diese Passagen ie zufällig hineingeworfen erschienen und nie den Gang der Melodie sonderlich aufhalten. Außerem bilden die graziöse Leichtigkeit, mit der diese Passagen ausgeführt werden, sowie die feine usmeißelung der Tonfolgen bemerkenswerte Züge, die Liszt dem Vorbilde Paganinis bei seiner lavierübertragung nachgebildet hat. Bald säuselt es träumend dahin, bald donnert es wild daher.

POCO PIU ANIMATO. Ein finster dräuender Mittelsatz von kriegerisch heroischem Chakter löst den Hauptteil ab, bis dieser dann wieder in seinem Frohsinn, in seinem Streben, mit en Schwierigkeiten zu tändeln und dabei noch ein frohes Lied zu singen, hervorbricht und die berhand behält. N—

Paganini-Etüden. No. 3 La Campanella (Glöckchen-Etüde) gis moll.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.
„ „ Ferruccio Busoni.

Von allen Virtuosengestalten, die während des goldnen Zeitalters des Virtuosentums, das heißt zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, den Erdball durchzogen, ragt auch heute noch keine hoch empor, wie diejenige Paganinis. Er war noch in speziellerem Maße Virtuos als Liszt, r seiner Kunst gern eine prophetenhafte Beimischung verlieh. In Paganinis Erscheinung schien s Virtuosentum seine vollkommenste Inkarnation gefunden zu haben, wozu seine geheimnisvoll sselnde Erscheinung, die Zauberkünste seines Spiels, das von ihm klug berechnete Äußere, ine Kleidung, seine Allüren in gleichem Maße beitrugen. Den tiefen Eindruck, den er auf ine Kunstgenossen ausübte, spiegelt die Tatsache am besten wider, daß zwei so verschieden artete Künstlernaturen, wie Schumann und Liszt, den nämlichen Versuch unternahmen, Paganinis olin-Kaprizen für Klavier zu übertragen. Von sämtlichen Übertragungen beider ist Liszts öckchenetüde die beliebteste geworden, ein unverblaßtes, immer noch sehr beliebtes Virtuosenück, das von Liszt so spezifisch klaviermäßig gesetzt ist, daß man ihm seinen violinistischen rsprung gar nicht anmerkt.

ALLEGRETTO. Von den feinen Silberglöcklein, die bald eine schlicht melancholische Weise stimmen, bald wirbelnd durcheinanderschwirren, ist es besonders das hohe Glöckchen in Dis, s immer wiederkehrt und das sich auch in den ersten Signaltönen, dem Aufruf zu regsamem nespiel, als eine Art Herold aufspielt. (Da das Stück in gis moll steht, so ist Dis hier D o m i n a n t e !) In der Form bildet das ganze Stück ein Thema mit drei Variationen. Das Thema det die schon erwähnte volksliedartige Weise, zu der das hohe Dis immer sein Silbertönchen klingen läßt. Es folgt ein kleiner modulierender, etwas freundlicher gefärbter Mittelsatz, in

dem neben dem Dis auch andre Glöcklein von ihrem Vorhandensein Kunde geben, bis dann wied die erste Weise in zweierlei Umrahmung, aber in der zweiten mit gesteigerter Beweglichkeit e scheint. Der nun wieder folgende Zwischensatz nimmt diese Bewegungsfreudigkeit in Gestalt ein wahren Sprühregens von Passagen, durch das die Silberglöckchen stets hindurchklingen, au Weicher, geschmeidiger gleitet nunmehr die erste Weise wieder vorbei.

PIU MOSSO. Doch die Glocken der tieferen Region wollen auch ihre Rechte behaupten, sin doch unter ihnen einige ganz prächtige Exemplare, die bisher noch gar nicht zur Geltung kame Ein Stakkato hebt an, das, immer am Leitseil der Melodie des Themas, sich immer glänzende immer rauschender entfaltet und am Schlusse ein ganzes Glockenklavier mit einer mächtig sur menden Kaiserglocke in der Tiefe ertönen läßt. N—

Flöten-Etüde No. 5.

Originalspiel von Hermann Kellner.

Wenn sich ein Dualismus in der Kunst, die eigenartige Ergänzung des einen durch das ande nicht wegleugnen läßt, so beruht dieser Dualismus nicht zum wenigsten neben der Zeitrichtur auch in der Person des Trägers der Kunst, des Künstlers. Wer dächte da nicht auch an Lis und Paganini, die unerreichten Meister ihrer jeweiligen Instrumente, auf denen sie ihre Indiv dualität restlos erschöpfen konnten. Neben Schumann war es bekanntlich auch Liszt, der Werk Paganinis seinem Instrumente dienstbar machte, die Flageolett- oder Flötentöne der Geige durc zart duftigen Anschlag nachzuahmen wußte, wozu die hohen Klaviertöne wohl geeignet erscheine Und so sehen wir in dieser Etüde neben der Flöte auch die Imitierung des Hornklanges. D

EINLEITUNGSMOTIV, ein tändelnd anmutiges Spiel, dem ein großer Raum in gleichartig Behandlung durch das Stück, namentlich zum Schluß, gegeben ist. Der

MITTELSATZ, ebenso eigenartig und interessant, der in breitspurigem a moll das harmlo E dur-Getändel unterbricht, aber nach Kräften durch Gepolter für guten Humor sorgt, ein Ries Akrobat und Jongleur zugleich. Nachdem er protzig das Feld für sich allein beansprucht, g stattet er sich schließlich, huldvoll und hurtig zu entweichen. — un poco animato —. Die Lu ist wieder rein, und aus ihrem Versteck heraus kommen die verscheuchten Zephirklänge zu fe nerem tändelnden Spiel. R—

Fantasie und Fuge über den Choral: Ad nos, ad salutarem undam. I. Tei

Klavierbearbeitung von Ferruccio Busoni.

Originalspiel von Michael v. Zadora.

Dieses Werk gibt uns einen Begriff von der reichen schöpferischen Kraft des genialen Kompo nisten, der auf Grund des kurzen Motives eine so umfangreiche Arbeit schuf, daß sie eine ganz Welt der Empfindungen entstehen ließ. Ursprünglich — in den Gedanken des Grandiosen gestel — für die machtvoll brausenden Klänge der Orgel bestimmt, hat es Busoni verstanden, ihre Inhalt auch mit dem Klangmaterial des Klavieres durch seine Bearbeitung zu erschöpfender Da stellung zu bringen. — MODERATO. — Mächtig, wie erzgegossene Statue, ersteht sogleich i pomphafter Pracht der Choral. Brausend wie die Flutwellen der Orgel erklingen die mächtige Töne des tiefliegenden Basses, das Bild des auf unvergänglichem Boden ruhenden Gottesgesandte Bei Beginn der Oktavbewegung des Basses — rinf. — spinnt sich der Gedanke in motivische Bearbeitung weiter aus. Auch die rhythmische Verschiebung — non presto, delic. — hält de Gedanken fest; nur freier ungezwungener leitet er über in den Allegrosatz, der ein Drängen, Flehe

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

aus heißem Herzen ausspricht. In dem folgenden vorzeichnungslosen Satz interessiert besonders die Art modulatorischer Behandlung, um die gesteigerte Stimmung zum Ausdruck zu bringen. Den Schlußteil fassen wir als Ausdruck des Gedankens auf, daß der kirchliche Glaube auch frei machen kann, den Weltenraum zu beherrschen, aber — Kadenz des letzten Taktes — von der Frömmigkeit des Gemütes in allem Tun geleitet. R—

Fantasie und Fuge über den Choral: Ad nos, ad salutarem undam. II. Teil.

Klavierbearbeitung von Ferruccio Busoni.

Originalspiel von Michael v. Zadora.

Klangen in dem ersten Satz Töne des Jubels, den der Gottesglauben auslöst, so versinkt hier die Stimmung zu inniger Andacht. Milder Sinn, Vertrauen auf den Schutz Gottes und Ergebung in seinen Willen, das sagen uns in tiefem Ernst die Gedanken des Adagios. — Tranquil. — Hier weitet sich vor unseren Augen das verklärte Gotteshaus — l'ottava alta ad libit. — Sehnsüchtiges Verlangen in inbrünstigem Gebet leitet in — tempo — eine reine abgeklärte Stimmung der Gottesergebung über, in die sich aber die Töne tiefinnerlichen, heißen Flehens — molto tranqu. — mischen — molto —. In den leuchtenden Farben der durch die bunten Fenster des Gotteshauses brechenden Lichtstrahlen empfinden wir — piu lento — symbolisch die zum Himmel aufsteigenden Gebete, den Ausdruck unserer Wünsche und Hoffnungen. Doch im Besinnen — adagio — auf uns selbst hält uns allein wieder der Gedanke des Gebets umfangen — Allegro —. Zweifel zermartern uns, sie lassen uns nicht zur Ruhe kommen. Bange Fragen über den Zweck unseres Daseins versetzen uns in lebhafte Unruhe. R—

Fantasie und Fuge über den Choral: Ad nos, ad salutarem undam. III. Teil.

Klavierbearbeitung von Ferruccio Busoni.

Originalspiel von Michael v. Zadora.

Hier konzentriert sich der Choralgedanke in die starre und doch in der Anwendung freie Form der Fuge. Ernst und feierlich, wie von der tiefen Stimme des Priesters gesungen, hebt der Baß mit dem Choralgesang an, dem Tenorsänger im 8. Takt in der Quinte kontrapunktierend Gefolgschaft zu leisten. Doch die strenge Fugenform, wie sie etwa in Bach ihren reinsten Ausdruck gefunden, wird zur Ermöglichung einer vollständigen Erschöpfung des Inhaltes nicht beibehalten. — marcato sempre — türmen sich akkordlich die motivischen Gedanken auf, — Eintritt in fis moll — um in weit ausgeholten Tonmassen in den Mittelstimmen jauchzend den Gedanken des Chorals zu verkünden, der — allegro con brio — apotheosenartig zu breiten Raumgrenzen auseinanderrückt. Vivace molto —. Hier erblicken wir das Bild des Kirchlichen und Weltlichen in seinen Wechselbeziehungen. Die Stimmung des Basses bleibt ernst und stolz auf dem Choral gestellt, in der Oberstimme erscheint der Gedanke des Göttlichen, während die kontrapunktierenden Mittelstimmen sich hier als Spiegelbild des Weltlichen offenbaren. Piu mosso —. In verstärktem Maße, wie Hammerschläge des Gewissens, türmen sich nach zwei Dimensionen in mächtigen Akkorden die motivischen Gedanken auf und — Beginn der 16tel-Figuren — füllen den ganzen Raum zur Verkündigung und Verherrlichung der Ewigkeit aus. — Adagio — zeichnet die reine, von allem Irdischen befreite Gottesgläubigkeit, die die Pforte der Hölle nicht zu fürchten braucht. In siegreicher Majestät, von allen Schlacken des Menschentums gereinigt, schreitet der Choral an uns vorüber. Indem sich dann die Läufe zu glänzenden Akkordstrahlen verdichten, klingen die hehren und kraftvollen Tonfluten langsam aus. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Fantasie und Fuge über den Namen Bach.

Originalspiel von Hermann Kellner.

Gewiß gibt es kein Thema, welches den Polyphonikern seit den Tagen des alten Thomaskantors mehr zum Gegenstand musikalischer Behandlung angeregt hätte, wie das vorliegende: B-A-C-H. Der Grund hierfür ist unschwer zu erkennen. Jeder Polyphoniker, anstaunend die überragende Persönlichkeit Bachs, fühlt das Bedürfnis, den Manen dieses unvergänglichen Fugenmeisters zu opfern, indem er seine eigene Subjektivität in die Formel des auf den Namen B-A-C-H gestellten Themas stellt. Der zweite Grund beruht in dem sachlichen Umstand, daß dieses Thema durch seine prägnante Form und durch die dem Thema günstige Lage der enganeinander liegenden Töne sich für die Fugenform vorzüglich eignet. Daß sich bei den unzähligen „Bach"-Figuren nur die vorzüglichsten erhalten konnten, entspricht dem Notwendigkeitsumstand, den wir als Folge des Kampfes ums Dasein begreifen, auch in der Musik muß das Schwächere dem Starken gegenüber unterliegen. Eine solche Arbeit, welche triumphierend die Zeit überdauert und auch unsere Nachkommen übergehen wird, verdanken wir dem Genius Franz Liszts, die allerdings weniger durch die gebräuchliche Fugenform als durch die allgemeine Behandlung des Stoffes unser besonderes Interesse zu erwecken geeignet ist. Liszts lebhafter Phantasie, die sich nicht gern strengem Zwange unterwerfen mochte, war es weniger darum zu tun, sich als gelehrter Scholastiker und Fugenpedant in seinen Werken zu betätigen. Diesem Grunde ist es wohl zuzuschreiben, daß er die Fuge in das Gewand freier Fantasieform einkleidete. In den EINLEITUNGSTAKTEN prägt sich gleich das besonders Charakteristische der Fantasie aus. In unmittelbarer Folge wiederholt sich siebenmal in steigender Kraft wie eine sehnsuchtsvolle Anrufung zum Verklärten das Thema B-A-C-H. Im Baß einem Gloria in excelsis gleich türmen sich himmelanstrebende Akkorde auf dem grandiosen Unterbau. Und so erscheint uns die DURCHFÜHRUNG als eine Apotheose auf Bach. In wild wogender Bewegung umfluten die Wellen das Felsenstandbild Bachs, in Ebbe und Flut hierhin und dorthin brausend. Immer wieder brânden sie an dem hehren Felsen, uns in verschiedensten Tonlagen die Majestät des altehrwürdigen Thomaskantors zeigend. Daß im ANDANTE der Satz nicht im Gewande der klassischen Bachfuge erscheint, erläutert der Umstand, daß Liszt, mehr der Homophonie seines eigenen Ichs folgend, mit den Mitteln der Chromatik und Enharmonik färbte, während Bach, der objektive Polyphoniker, seine Gedanken mit den Fäden der kirchlichen Diatonik in den Rahmen der Fugenform hineinspann.

Das Lisztsche Werk stellt sich dar als eine spätere Umarbeitung einer ursprünglich für Orgel komponierten Fuge, die in ihrer ganzen Struktur durchaus klaviermäßig gesetzt ist, aber einen tüchtigen Spieler verlangt, der alle die großen Gedanken in ihrer Beziehung zum Thema zum plastischen Ausdruck bringen kann. R—

Harmonies poétiques et religieuses.

Liv. II No. 3 Bénédiction de Dieu dans la Solitude.

Originalspiel von Wassilly Sapellnikoff.

„ „ Lucien Wurmser.

Ein Glaubensbekenntnis in Tönen legt Liszt in diesem Werke nieder. Das ihm beigelegte Motto hat der Komponist gewissermaßen zu einer Programmusik umgesetzt. Die — 3 ersten Töne — ohne jedes Begleitungsinstrument zeichnen die Einsamkeit, in die sich der Dichter versetzt fühlt. Eine innere Stimme spricht sich in Tönen des Friedens und Glaubens aus. Hoffnungsvoll klingt

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ie Melodie in weit gezogenen Linien und darüber erhebt sich das zarte Geflüster des Windes. Die Gläubigkeit findet noch einen tieferen Ausdruck — dolce espress. —, da die in dem Eindruck er zarten Luftbewegung erworbene Stimmung sich frei macht und dem Äther zueilt. Vier Takte or — a tempo — ist der Komponist dann ganz dem Irdischen entrückt — piu rit. —. Nur sich elbst lebt er, traumhaft, befangen von der Nähe der Ewigkeit im Gewande des Göttlichen. In ich tief versunken, hört er — a tempo — ohne persönliches Empfinden, rein objektiv den hervor- rechenden Windstoß, der sich über seinem Haupte hinweg in milden Luftwehungen verbreitet – poco a poco a tempo —. Der Komponist findet sich wieder. In lebhaften Gefühlen — oco rit. — schildert er den Sieg des Glaubens, der bis zum Schlusse anhält. R—

Harmonies poétiques et religieuses. Liv. V No. 7 Funérailles.

Originalspiel von Hermann Kellner.

ADAGIO. Gleich nach den ersten Glockenschlägen — pesante — tritt das Herbe des Todes ns entgegen. Immer mächtiger drängt es sich uns auf — energico, piu crescendo —, während ie Totenglocke unerbittlich fortklingt. Aber je schauriger sich beides ineinandermischt, je höher — or fff — erscheinen uns die Glockentöne, bis sie wieder in ihre tieferen Lagen zurücksinken. Das chreckliche des Todes steht uns in vollstem Maße vor Augen, deshalb überhören wir die Glocke äufiger, um zuletzt — dim. rit. lunga pausa — nur ein dumpfes Wirren zu vernehmen. Dann eginnt der Schmerz — sotto voce — über den erlittenen Verlust. Erst regt er sich leise, dann teigt er mehr und mehr in uns auf — la melodia sempre accentuato — ihm ist nicht mehr zu iderstehen. Da, endlich scheint er sich ausgetobt zu haben — ritenuto —. An seine Stelle tritt ie wehmütige Klage — lagrimoso, dolce — und sachte will sich der Trost auch einschleichen. ber vergebens — l'accompagnemento, dolciss. — Wieder kommt das Gefühl des Verlustes und it ihm der Schmerz in seiner ganzen Stärke über uns. Alle Kraft ist geschwunden, und geister- aft — sotto voce un poco marcato — beängstigend klingen die Baßnoten weiter. Und durch ieses Schauern webt sich ein zarter Trost, zaghaft fast scheint er sich zu nähern — marcato cresc. — och wird er zurückgeschreckt. Man erzittert noch zu sehr vor den beunruhigenden Baßnoten. och einmal — ff — tritt das Schreckliche mit ganzer Macht vor uns, dann hören wir die leise Klage – piu lento — nicht mehr so hoffnungslos. Wie Balsam ergießt sie sich auf das arme Herz, so daß ns das Grausige — sotto voce — der unruhigen Bässe nicht mehr zum Bewußtsein kommt. Die tzten Akkorde atmen tiefen Frieden. R—

Harmonies poétiques et religieuses.

Liv. VII No. 10 Cantique d'Amour Edur.

Originalspiel von Edouard van Dooren.

Die vorliegende Arbeit Liszts hat als Klavierwerk insofern Interesse, als der Komponist hier im egensatz zu vielen anderen seiner Kompositionen, nicht auf der Unterlage fremder Arbeit para- hrasiert, sondern auch in den Motiven einen Teil seines eigenen „Ich" zum Ausdruck bringt. as wenige Takte ausfüllende Vorspiel erregt gleich unsere Aufmerksamkeit durch seine Eigenart. NDANTE CANTANDO. — Ausdruck der Liebesgedanken, von zart inniger Stimmung durch- ebt. — Una corda —. Im Gedenken an die Geliebte mischt sich spannende Sehnsucht und — f und abschwellende Akkorde — heißes Verlangen. — poco piu — Die weit ausholenden Läufe igen eine steigende Erregung, die den Ausdruck — rinf. — der glutvollen — Oktavenlauf, ff passion — unbeherrschten Leidenschaft annimmt. Sie erfährt eine Steigerung, den höchsten

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Ausdruck in den nachfolgenden Läufen, dem machtvolle Akkorde folgen, das Bild des zum Zer springen übervollen klopfenden Herzens. POCO ACCELERANDO —. Das wogende Gefühl, heißes sehnsuchtsvolles Verlangen und Leben, das malt der Schlußsatz, dessen letzte Akkorde den bal digen, freudigen Besitz der Geliebten verraten. R—

Heroischer Marsch in ungarischem Stil. Bearbeitet von Ferruccio Busoni

Originalspiel von Gottfried Galston.

ANDANTE EROICO, d moll $^2/_4$. Düstere Entschlossenheit spricht aus dem ersten Motiv das dann im folgenden, ähnlich rhythmisierten Nebenmotiv sich klagend mildert. Es ist de in den Zigeunerweisen stets wiederkehrende Gedanke von verflossener Größe und Herrlichkeit deren Verlust beklagt wird (Quasi Trombe, wie Trompeten). Im Mittelsatz in B dur steigt di Vergangenheit wieder glänzend empor (die Einschiebung eines neunten Taktes verleiht den regel rechten Achttakten eine eigenartige Erweiterung). Dem Nebensatz dieses Teils liegen wiede Motive des ersten Teils zugrunde, die hastig, wie aufgeregte Schattenbilder, vorüberhuschen und zu einer kräftigen Wiederholung der Trompetenfanfaren dieses Seitenteils überführen.

TEMPO PRIMO. Dann gewinnt wieder die erste Schwermut, doch diesmal grollend wie ferne Gewitter, die Oberhand. Interessant ist kurz vor dem Schluß die Bereicherung des Klagemotivs durch eine nachahmende Stimme im Baß. Der Schluß zeigt dann, wie die Schwermut (durch das Wiedererklingen der den Fanfaren nachgebildeten Triumph-Akkorde) überwunden wird und wie der Stolz auf die Vergangenheit alles Grübeln und Härmen zurückdrängt.

Durch Busonis Bearbeitung ist der Marsch zu einem effektvollen Virtuosenstück geworden N—

Légende No. 2 Edur. St. François-de-Paule.

Originalspiel von Ferruccio Busoni.

Der heilige Franciscus de Paula bat einst die Schiffer, ihn über die Meerenge von Messina zu setzen. Da er aber ärmlich gekleidet war, wiesen sie seine Aufforderung zurück. Da betete er zum Himmel, daß er trockenen Fußes die Fluten überschreiten möchte, und der Himmel erhört ihn. „So steht er auf den bewegten Fluten, die ihn an sein Ziel tragen, kraft der Macht des Glaubens welche die Macht der Natur meistert. Sein Mantel ist unter seinen Füßen ausgebreitet. Ein seiner Hände erhebt er, wie um den Elementen zu gebieten, in der anderen hält er eine glühend Kohle als ein Sinnbild der inneren Flamme, von der die Jünger des Heilands entzündet sind. Sei Blick ist ruhig zum Himmel empor gerichtet, wo in ewigem keuschen Strahlenscheine das Leit wort des heiligen Franciscus erglänzt: Caritas!“

ANDANTE MAESTOSO, E dur $^4/_4$. Die Musik schildert getreulich die einzelnen Phasen de Durchschreitung der Wellen durch den Gottesmann. Als ein rotes Band zieht sich durch das i Tönen veranschaulichte Wellenspiel der H y m n u s, der von den Lippen des Heiligen ertön und seinen festen Gottesglauben bekundet. Die Wellen umgeben ihn zuerst in leichtem Gekräuse (Oktaventremolo), verstärken sich dann zu regelrechtem Wellengange (auf- und abwärtsrollend Tonleiterläufe in der linken Hand), ballen sich sodann zu ansehnlichen Wellenbergen zusamme (Akkordarpeggien, Oktavensprünge, Aufwärtsrollen in der Tiefe), bis sie ihn fast zu verschlinge drohen (chromatische Akkordfolgen), so daß sogar sein Hymnus vom Gebrüll der Wogen auf Augen blicke übertönt wird: da erglänzt sein Bild wieder hoch oben auf den Wellenbergen, und seine Glaubenskraft ebnen sich die eben noch aufgestörten Wogen (ALLEGRO MAESTOSO E ANI MATO). Wie ein Held des Glaubens, sicher und unbeirrt, schreitet er seinem Ziel entgegen (LENTO)

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

dankt dem Herrn (in dem Rezitativ kurz vor dem Schluß) für das an ihm vollzogene Wunder und schickt sich, des Glaubens voll (beim Wiederertönen des Hymnus), zu neuen frommen Werken an.

N—

Liebesträume. Nocturne No. 2 Seliger Tod.

Originalspiel von Hermann Kellner.

QUASI LENTO. Mit ätherischen Einleitungsakkorden führt uns Liszt in die Grundstimmung hinein: abbandonandosi „sich vergessend".

IL CANTO ACCENTATO. „Gestorben war ich vor Liebeswonn". In markierten Rhythmen singt Liszt ein Lied der Wonne, halb schwermütig (Moll), halb in hellerem Lichte (Dur), das die Liebenden beseligt die Umgebung vergessen läßt. „Begraben lag ich in ihren Armen":

SEMPRE MARCATO IL CANTO. Im zartesten Dolcissimo schildert der Tondichter den berauschenden Genuß der Nähe der Geliebten, dem er unter gleicher Melodie in bewegteren Formen Ausdruck verleiht.

UN POCO ANIMATO. „Erwecket ward ich von ihren Küssen". In zuckender Lust erwacht der Liebende, um in schwärmerischer, leidenschaftlicher Bewegung ihr zu danken, ihr zu zeigen, welch belebendes Glücksbewußtsein die glühenden Küsse in ihm erweckt haben

RINFORZ. APPASSIONATO und wie seine Verzückung ihn zu dem hohen Liede der Liebe begeistert: „den Himmel sah ich in ihren Augen". Der in lebhafteren Tönen wiederkehrende Wechselsang

CON PASSIONE vereint die Liebenden fest und unzertrennlich. Beide sinken ermattet — sotto voce — zurück, um weltentrückt weiter und weiter ihren Träumen zu leben. R—

Liebesträume. Nocturne No. 3 O lieb so lang . . .

Originalspiel von Eugen d'Albert.

O lieb' so lang du lieben kannst,
O lieb' so lang du lieben magst:
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
Wo du an Gräbern stehst und klagst.
Und sorge, daß dein Herze glüht
Und Liebe hegt und Liebe trägt,
Solang ihm noch ein ander Herz
In Liebe warm entgegenschlägt.
Und mach ihm jede Stunde froh
Und mach ihm keine Stunde trüb!
Und hüte deine Zunge wohl:
Bald ist ein hartes Wort entfloh'n.
O Gott — es war nicht bös gemeint —
Der andre aber geht und weint.

(F. Freiligrath.)

Die Musik ist ein tönender Reflex des Gedichtes. Eine sehnsüchtig trauliche Melodie in Baritonlage wird von harfenmäßigen Akkorden umwoben, die Melodie färbt sich — wie das Gedicht — trübe und mahnend. Ihr antwortet, nachdem sich jene Melodie in leichten Passagenwölkchen verflüchtigt, die nämliche Melodie in Sopranlage (H dur). Die Stimmung steigert sich zu einem gewaltig sehnsuchtsvollen Drängen, das den Gipfelpunkt des ganzen Stückes darstellt und den im Gedicht betonten Aufruf: O lieb'! mit zündender Beredsamkeit verkündet. Wieder nach einem Passagenornament bekräftigt sanft und süß sehnend die nunmehr von Doppelharmonien umrankte Grundmelodie in sanftem Nachhall das Dichterwort. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Die Loreley.

Originalspiel von Josef Hofmann.

Der in seiner Loreley hier von Liszt bearbeitete musikalische Stoff ist wohl nie im Volksmund gewesen, wie er sich auch nicht zum Volkslied eignet. Liszt wollte nur ein

PHANTASIEBILD aus der stofflichen Gedankenunterlage des Heineschen Gedichtes schaffen. Aus dem Malen des Worttextes erkennen wir dieselbe Löwenklaue, die er auch in seinen melodramatischen Liedern hervorstreckt, nämlich die Lyrik in dramatische Beleuchtung zu stellen. Viele Stellen sind infolgedessen von prachtvoller Wirkung, z. B. — der Schiffer im kleinen Schiffe — die seltsamen gegensätzlichen Stimmungsempfindungen, die Darstellung des schaukelnden Kahnes, der Untergang des Schiffers sind mit ebenso großer Meisterschaft gezeichnet, wie das Gurgeln der Wasser, die sich wieder glättenden Fluten. Wie anschaulich spricht die lange Pause — das Entsetzliche ist geschehen, vorbei, nimmer kehrt er wieder. Mit dieser Nummer hat sich die Phonola ein neues Gebiet erobert: sie liefert die Musik zu melodramatischen Aufführungen von künstlerischem Werte. — R—

Mephisto-Walzer.

Zweite Episode aus Lenaus Faust: Der Tanz in der Dorfschenke.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Originalspiel (in der Bearbeitung von Ferruccio Busoni) von Gottfried Galston.

Faust und sein höllischer Gefährte Mephisto wollen ins Leben hineintauchen, wo es am regsamsten pulsiert, und begeben sich zur Dorfschenke, wo Bursche und Mägde sich grade zum Tanz anschicken.

ALLEGRO VIVACE, A dur $^3/_8$. Die Bässe rumpeln, die Geigen kreischen, vorläufig wird erst einmal gründlich eingestimmt. Sogleich flammt die bäurisch derbe Lebenslust empor, die sich urkräftig im Hauptthema abspiegelt. Da ist von Grazie und Galanterie keine Rede:

Da drinnen geht es lustig zu,
da sind wir auch dabei, juchhu!

Trotz der derben Bauernschuhe entfaltet sich doch ein lebhaft übermütiges Treiben, und an schelmisch neckischer Koketterie könnten es die Dörflerinnen mit den feinen Stadtfräulein recht wohl aufnehmen. So tobt und wirbelt es durcheinander (recht markig und selbstbewußt trapsen die Burschen einige Zweitakte in den Dreitakt hinein), bis sich das Ganze ein wenig beruhigt.

UN POCO MENO MOSSO. Dem als Jäger verkleideten Mephisto scheint das ganze Treiben noch viel zu zahm und wohlerzogen:

Nach eurem Walzer mag sich drehen
die sieche Lust auf lahmen Zehen,
doch Jugend nicht voll Lust und Brand.
Reicht eine Geige mir zur Hand!
's wird geben gleich ein andres Klingen
und in der Schenk' ein andres Springen.

So läßt sich der Jägersmann vom Spielmann die Geige reichen und spielt dem Bauernvolk (Des dur) eine schmachtend verliebte Weise auf, abgerissen, seufzend, am Schluß sehnsüchtig verlangend. Alles fühlt sich unbezwingbar vom geheimen Zauber der Liebe ergriffen, der vorhin durch derbe Lebenslust zurückgedrängt war. Eine unwillkürliche Pause entsteht, und prickelnd

PRESTO, wie ein elektrisches Fluidum, dringt die süße Liebespein durch Nerv und Poren.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

POCO ALLEGRETTO E RUBATO (E dur). Das entfachte Liebessehnen gleitet geschmeidiger und anmutvoller dahin (Zweitakte wechseln mit Dreitakten, über wogenden Harmonien ertönt in sanft abgerissenen Noten Mephistos Sehnsuchtmotiv), die nämlichen Töne werden gleich darauf zu tönendem Sprühregen aufgelöst. — —

PIU MOSSO. Da gemahnt (in der Tiefe) das erste Tanzmotiv wieder an den eigentlichen Tanz, und ebenfalls in der Tiefe ertönt, nicht mehr abgerissen, sondern im Legato, beruhigt und behaglich, das Sehnsuchtsmotiv, und nun flammt eine Verschmelzung beider Motive lebenslustig empor, um gleich darauf (PRESTO) wieder zu atemlos wildem Treiben auszuarten. Immer fantastischer lebt sich der Tanz zur Orgie aus. Bald pocht und stampft es (Zweitakt), bald wirbelt es (32tel Passagen) daher,

PRESTO, ein fast unheimliches Ermatten bemächtigt sich der Tanzenden, Mephisto greift noch einmal zur Geige, ein letzter wilder Ansturm, der Tanz ist zu Ende: was sich suchte, hat sich gefunden. Auch der ernste Grübler Faust hält eine schwarzäugige Schöne umschlungen.

Man glaubte, die Klaviervirtuosität hätte in Liszt einen nicht überschreitbaren Gipfel gefunden Mit nichten! Der Klavierpoet Busoni hat die Klaviertechnik namentlich in bezug auf das polyphone Spiel, aber auch hinsichtlich klavieristischer, sowie auch klanglicher Effekte nicht unwesentlich bereichert. Seine Bearbeitungen Bachs bilden vielfach ein Neuland. Im Mephistowalzer hat Busoni eine noch schärfere Charakteristik erreicht. N—

Polonaise No. 2 E dur.

Originalspiel von Eugen d'Albert.
„ „ Wilhelm Backhaus.

ALLEGRO POMOPOSO CON BRIO, E dur $^3/_4$. Im Gegensatz zu seiner ersten Polonaise, die er erschossenen polnischen Patrioten zum Gedächtnis schrieb, hat Liszt hier ein jubelnd fröhliches Festgepräge im Sinne gehabt, strahlend von Lebenslust und von Stolz, geschwellt von Kraft, Schönheit und Glück.

Wohl fehlt nach dem ersten Ausbruch der Freude nicht der Gegensatz der Besonnenheit und des Ernstes: dieser setzt mit dem Seitenteil ein und prägt sich weiter und intimer aus, sobald die zwei Trompeten (G H) einsetzen. Die Freude läßt sich nicht bannen, und bricht sich zunächst in flirrend übermütigem Passagenwerk, dann wieder mit dem ersten Hauptthema Bahn.

Doch nun läßt sich der Ernst nicht mehr in Fesseln schmieden und kündigt sich bitterböse in einer markig emphatischen Phrase an, die bald (in höherer Tonlage und in Oktaven) bekräftigt wird. Die Freude ist dumpf darnieder gesunken und klagt leise in zwei kurzen Rezitativen.

Der Ernst ist gedämpft, aber nicht erloschen, im Gegenteil. Mit der Unaufhaltsamkeit des Verhängnisses erklingt seine Weise im Baß immer stärker, während in der oberen Tonlage verhaltene Klagen seufzen, bis er nach einem chromatischen Oktavengewühl mit wahrhaft elementarer Gewalt dahertobt. Doch nun hat der Ernst seine Kraft erschöpft; zwar versucht er noch in einem längern Rezitativ (in Oktaven) sich zu behaupten, ergeht sich sodann unschlüssig in Arpeggienkadenzen, findet an Trillerketten Vergnügen und verflüchtigt sich in einer abwärtsgleitenden Kadenz, um wieder dem ersten F r o h s i n n das Feld zu räumen. Doch wie sehr hat dieser sein Antlitz gewandelt. Statt des dröhnenden, selbstbewußten Stolzes tritt uns der fesselndste Reiz lieblicher Schönheit entgegen, ist es doch, als ob wir von feinen Tonkaskaden übergossen würden, aus denen wie Glöckchen die Töne des Hauptthemas erklingen. So mag es wohl dem Luftschiffer zu mute sein, wenn er geliebte Stätten im Morgendämmer überfliegt.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Ganz allmählich senkt sich das Tonspiel, immer an der Hand des Hauptthemas aus den Lichthöhen nach unten, von der Schönheit wiederum zur jubelnd selbstbewußten Kraft.

Auch der Ernst ist jetzt bezwungen und hat seine Schärfe eingebüßt, um mit einzustimmen in den Jubelsang der Freude und des Stolzes. — — —

Weniger als bei Chopin finden wir in Liszts zwei Polonaisen das direkte Vorbild des Tanzes formenbildend tätig. Diese Polonaise ist frei an den Polonaisenrhythmus angelehnt, und der Tanz ist zur Tanzphantasie, frei schaltend über Raum und Gestalten, erweitert. N—

Rhapsodien.

Die Zigeuner kommen! aber nicht in ihrer Eigenschaft als wandernde Landplage, um die Kessel zu flicken, die Zukunft vorauszusagen und dabei die irdische Güterverteilung nach zigeunerischen Ideen zu regeln, „de corriger leur fortune"; sie kommen in ihrer wundervollen Eigenschaft als Musikanten. Ja, die Zigeuner sind die wahren Vorbilder der virtuosen Kunst, und der Hauptzauber des unvergessenen Klavierspiels des großen Liszt war ihm durch das Vorbild musizierender Zigeuner eingeimpft worden. Wie ihnen, so war auch ihm diese fast bis zu souveräner Nichtachtung gesteigerte Behandlung der Technik, dieser unversiegliche starke Einschuß heißen Temperaments und die durch beide Faktoren erreichte hinreißende Unmittelbarkeit zu eigen, nur daß, was bei den Zigeunern einen starken Beigeschmack von Naturalismus an sich trägt, bei Liszt durch künstlerische Feile geadelt erschien.

Liszt hat so viel Geschmack an den Weisen der Zigeuner gefunden, hat sich so vertraut mit zigeunerischem Dichten und Trachten gemacht, daß er in dem Buch: „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" ihnen ein literarisches, in seinen 15 ungarischen Rhapsodien aber ein unvergängliches und äußerst anziehendes musikalisches Denkmal gesetzt hat.

Die zwölfte Rhapsodie darf wohl als die reizvollste und gleichzeitig als diejenige bezeichnet werden, die den Zigeunerstempel in scharfer Ausprägung aufweist.

Tiefer Schmerz und ungebändigt wilde Lust wohnen beieinander in des Zigeuners Brust. Diese Rhapsodien offenbaren fast alle, wie aus den düstern Wolken der Melancholie erst leise und wie von ferne, dann sieghaft und glänzend der Sonnenschein der Lebenslust durchbricht. N—

Ungarische Rhapsodie No. 1.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Ein müßiges Beginnen würde es sein, wollte man Vergleichswerte zwischen den einzelnen Lisztschen Kompositionsgattungen ziehen. Es mag deshalb dahingestellt bleiben, in welcher Form Liszt: als Sinfoniker, Klavierkomponist oder Bearbeiter sich im hervorragendsten Maße betätigt hat. Das läßt sich jedoch sagen: die größte Volkstümlichkeit hat sich Liszt durch seine 15 Rhapsodien erworben. In der ganzen Kulturwelt haben sie sich, zumeist in Orchesterübertragung, das Bürgerrecht erworben. Wenn man nicht häufig im Konzertsaal die Original-Klavierwerke hört, so liegt das Hindernis wohl in der eminenten technischen Schwierigkeit. Ein schönes Verdienst der Firma Hupfeld ist es daher, die Rhapsodien mit in ihre Programme aufgenommen zu haben.

Ein seltsam melancholischer Hauch weht — Lento quasi recit. — aus der Einleitung der 1. Rhapsodie, die eigenartige Rhythmisierung läßt ein unruhiges, erschüttertes Gemüt erkennen, das einen Gedankenfaden spinnt und — andante con moto — ihn durch die hinzutretende Harmonisierung in feste Formen gießt. — Recitat. — Das Motiv wiederholt sich, findet aber

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

durch den Doppelschlag der Oktaven den Charakter des Mutvollentschlossenen. — Andante con moto — Obwohl der Gedanke sich hier, wenn auch in der veränderter Tonlage wiederholt, so spricht doch ein Ausdruck der Resignation zu uns, der sich voller Unruhe freundlicheren Bildern zuwenden will und bald eine zuversichtlichere — Andante — Sprache redet. — Quasi improvisato — Hoffnungsfreudigkeit und leidenschaftliches Empfinden führen — Andantino — in eine mehr gedämpfte Stimmung hinüber, die — piu lento — in ein Überlegen, ein sich Klarwerden der gegenwärtigen Situation umsetzt. Der hier zutage tretende Gedanke leitet in ein Gefühl der Behaglichkeit über, das — dolcissimo — zu lyrischem Empfinden überleitend — poco ritenuto — den Himmel offen sieht. — Nach dem Doppelstrich — Eintritt in cis moll — schwindet die lyrische Stimmung, hart und trotzig sprichts aus den Akkorden. Unvermittelt treten dazwischen Leichtsinnsanwandlungen — una corda marcato — in die mit Trillern übersäten Takte. Fantasieförmig wechseln jetzt die Gedanken auf dem Untergrunde thematischer Arbeit. Echt ungarisch mutet der Satz — Allegro risoluto — an, ausgelassene Fröhlichkeit, in der der von Skrupeln befreite, in seinen Gefühlen wetterwendische echte Sohn der Pußta sich auslebt. R—

Ungarische Rhapsodie No. 2.

Originalspiel von Arthur Friedheim.
Originalspiel mit Original-Kadenz von Alfred Cortot.

Von den ungarischen Wandergesängen (Rhapsodien), in denen Liszt das ganze Gefühlsleben der ungarischen Zigeuner zu schildern unternommen hat, ist die zweite weitaus die beliebteste geworden. Für diejenigen Spieler, denen das Original über ihre Kräfte geht, ist eine erleichterte Ausgabe von dem verstorbenen ausgezeichneten Pianisten Franz Bendel vorhanden. Die glänzende Orchester-Übertragung von Müller-Berghaus sorgt dafür, daß auch jeder Besucher von Garten- und Kaffeekonzerten seine zweite Rhapsodie hören kann. Ein Beweis, wie sehr sie in Aufnahme gekommen ist, bildet der Umstand, daß sie als gar zu abgedroschen fast nie mehr auf den Konzertprogrammen der Virtuosen erscheint, außer als Kuriosum, wenn nämlich einer von ihnen sie mit einer neuen Kadenz (kurz vor dem Schluß, wo Liszt durch die Bezeichnung: Cadenza ad libitum dem Spieler die Einfügung einer Kadenz freigestellt hat) bereichert hat und wenn er so hoffen darf, durch die neue Zutat den Zuhörer neu zu verblüffen.

Die beiden Gegensätze, die schon bei der Besprechung von Liszts 12. Rhapsodie als des Zigeuners zwei Seelen bezeichnet wurden und deren musikalische Schilderung Liszt hier obendrein noch durch die Überschriften: Lassan und Friska gekennzeichnet hat, finden sich kaum irgendwo so scharf ausgeprägt wie hier. Der Lassan-Satz spiegelt düstere Melancholie wider, aus der nur stellenweise eine tröstlichere Stimmung hervordämmert. Der Friska-Teil ist so pikant rhythmisiert, atmet eine so überschäumende Lebenslust und enthält dabei so packende Steigerungen, daß sich niemand der fortreißenden Wirkung des Stückes entziehen kann.

LENTO A CAPRICCIO, cis moll $^2/_4$. Ein kurzes Rezitativ in oberer Lage, auf welches dann der Baß antwortet, gibt sogleich den melancholischen Grundton für das eigentliche

ANDANTE MESTO. LASSAN an, das mit einer Klagemelodie (cis-moll) beginnt, die sich dann sofort (in E dur) aufklärt, um sofort wieder (cis moll) in die erste Trauer zurückzusinken und sich darauf in einer wirbelnden Passage zu entfesseln. Darauf wieder die Klagemelodie in prostreicher, gleich darauf wieder in düsterer Färbung, bis auf dem Grundton Gis (Oberdominante von cis moll) die Klage in neuer heroisch-pathetischer Fassung erscheint und sich in stets

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

reicherer Abwandlung und Ornamentierung — stets zu feinen Glöckchentönen in oberer Lage — entwickelt. Der Schmerz läßt nach, und eine Freudenpassage (Cis dur) jubelt empor. Das erst Rezitativ scheint wohl ein wenig von seiner ernsten strengen Trauer nachzulassen, als di erste Klagemelodie, diesmal im Baß, auftritt, um sich ebenfalls in einer kühnen, nachdrucks vollen Passage (mit dem von beiden Händen ausgeführten Triller Gis-A endigend) zu entfessel und allmählich in dumpfer Entsagung dahinzusterben.

VIVACE. Leise, wie das Lassan endigte, beginnt das Friska, und zwar mit der heroisch pathetischen Fassung der Klage (hier auf Cis, der Oberdominante von Fis). Immer lebhafte schießen die Tonraketen empor, gleich den Strahlen eines Nordlichts oder einer beleuchtete Fontäne (Kalospinthechromokrene) — da, unvermerkt, wendet sich das Moll plötzlich zum Dur die Töne wirbeln in ekstatischem Jubel:

TEMPO GIUSTO-VIVACE, Fis dur $^{2}/_{4}$ —, im markigsten Rhythmus, in blühender Frisch und Kraft erklingt ein Jubeltanz. Die ganze fernere Gestaltung des Satzes erinnert immer wiede an das Strahlengewirr einer beleuchteten Fontäne, nur daß jetzt die kleinen Satzgruppen in wohl gefügterer Regel einander folgen. Der Jubeltanz wird zunächst leise wiederholt: eine hüpfende leichtbeschwingte Neubildung folgt, worauf der Tanz der Höhe zustrebt, wo er sich in glitzernder Tongeklingel ergeht: wie Venus aus dem sonnenbeschienenen Meeresschaum, so taucht aus diesen ohrenschmeichelnden Gewirr das mit dem Sprung auf die hohe Note beginnende, von da nach der Tiefe abspringende und in einem hüpfenden Lauf endigende pikante Thema auf, das nun mehr seine Reize entfaltet. Ein dröhnender und übermütig polternder Oktavengang drängt di liebliche Erscheinung zurück, doch nur um einem andern Thema von stämmig lebensfroher Kraf das Feld zu räumen.

Wie der fahrende Goldschmied aus seinem Kästchen ein Geschmeide nach dem andern her vorholt, so kettet der Zigeuner eine Weise an die andere in unerschöpflichem Wechsel. Zunächs erscheint die gleiche Tonfolge, die am Schluß nach der Kadenz in machtvoller Steigerung wieder kehrt. Wieder ein derbes Tongepolter, noch unwirscher als das erstemal, dann das vorige Ton spiel in immer tollerer Lust, bis diese sich erschöpft hat und einer leisen Klage weicht. De Schmerz verscheucht die aus Rückerinnerungen aufgebaute Kadenz, auf die sogleich

PRESTISSIMO der emporjubelnde, sieghafte Schluß folgt, der die Lust zum Freudentaum steigert. N—

Ungarische Rhapsodie No. 5 (Héroide-Elégiaque).

Originalspiel von Sally Liebling.

Diese Rhapsodie trägt unter sämtlichen Stücken dieser Gattung das am wenigsten ungarisch zigeunerische Gepräge an sich. „Helden-Elegie" ist genau dasselbe, was Beethoven als Traue marsch auf den Tod eines Helden bezeichnete, und weder haben die charakteristischen Interval der Zigeunertonleiter noch die zigeunerische Vorliebe für virtuose Ausschmückung in dies Stück Eingang gefunden. Die Trauer bedient sich hier wie überall eines schlichten, verhaltene Ausdrucks und vermeidet es, durch Eigenart hervorzustechen.

LENTO CON DUOLO, e moll $^{4}/_{4}$. In sehr beredter Deklamation ertönt die Heldenklag die auf den 6. Takt (auf das F) ihren größten Nachdruck entfaltet, zunächst in tiefer Tonlag mit dem feierlich abgemessenen Rhythmus der Begleitungsinstrumente (augenscheinlich sin diese als Posaunen gedacht, während die Melodie den Streichern zufällt), sodann oben, ein wen geschmeidiger in den Tonschritten, wobei auch die zuerst starre Begleitung nunmehr zu weiche Arpeggien „dahinschmilzt". Nach kurzer Pause schließt sich der Mittelsatz (Trio, G dur) a

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

der im Gegensatz zur Trauer des Hauptteils die Wonne der Wehmut besingt, in schöner, von eisen Achteltriolen umspielter Melodie. Durch diese Wonne bricht wieder (mittelst einer kurzen Kadenz) die Träne der Trauer hervor, zuerst wie im Anfang, dann mit stockender, abgerissener, „seufzender" Begleitung. Die Melodie der Wehmut schließt sich (diesmal in E dur als Hauptonart) an. Ihr entsteigt, immer machtvoller, in freier Anlehnung an die Hauptmelodie der Trauer, des Helden Lobpreisung: ein Strahlenkranz von immer blendenderm Glanz scheint sein Haupt zu umgeben, und so entsteigen dem Instrument Klänge und Tonfolgen von rauschender Sieghaftigkeit und berauschendem Glück . . . Das ist vergangen, und bald erlischt die Gloriole zu der dumpfen, hoffnungslosen Trauer des Anfangs. N—

Ungarische Rhapsodie No. 6.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Eine der glänzendsten Rhapsodien des Meisters und eine der ungarisch echtesten, berühmt und gefürchtet wegen des Oktavengehämmers am Schluß, dessen rapide und mit nicht ermattender Kraftsteigerung zu vollbringende Wiedergabe einen wahren Sport der Virtuosen bildet. Auch hat sich ein Rekord herausgebildet, der nach der aufgewandten Schnelligkeit und Kraft bemessen wird. Arthur Friedheim, der das Stück in die Phonola und Dea gespielt hat, ist vorläufig noch einer der wackersten Rekordhalter. Ob nicht schon einer der Jüngsten durch einjähriges ausschließliches Studium der Oktaven auf dem Wege ist, seinen Rekord zu brechen, kann schon die nächste Saison lehren. Die Rhapsodie macht insofern eine Ausnahme von dem üblichen Schema, als sie sich nicht in die üblichen zwei Teile (Lassan und Friska) gliedert, sondern mit einem feierlich glänzenden Marsch beginnt, auf den ein behendes kleines Scherzo folgt. Und nun erst ringt sich eine Klage empor, die jedoch sogleich dem reizvoll liebenswürdigen Thema weichen muß, das dann dem erwähnten Oktavengehämmer zugrunde liegt.

TEMPO GIUSTO, Des dur $^2/_4$. Während sonst die Marschsätze mehr ein kriegerisches Gepräge an sich tragen, ist dieser mehr als ein Festzug gedacht. Das neckische, plötzlich eintretende Piano gemahnt an einen hübschen Frauenkopf, der aus einem Gewölk von Spitzen und Schleiern hervorlugt. Und gar am Schluß dieses Satzes girrt und flirrt es (in der Kadenzpassage) lockend und verheißend wie von weiblichen Lippen und Blicken.

PRESTO. Ein Tänzchen, ein anmutiges, ausgelassenes, behendes, schließt sich an.

ANDANTE. Nun erst erklingt die Klage, die unausbleibliche, um die Helden der Vorzeit, um das ferne verlassene Heimatland, nun erst erhebt sich die Sehnsucht, die unauslöschliche, hier nur mehr als Episode auftretend und als Gegengewicht, um die Lust, dies ich vorher regte und die gleich darauf wieder hervorschießt, zu dämpfen. Diese Klage mit ihrer Deklamation, ihren Fermaten — die der Nachtigall abgelauscht sein könnten, die sich ja auch stets Fermaten gönnt — hat übrigens ganz die Zigeunermusik entliehen. Man hört erst den Violoncellisten, dann das ganze Corps der Streicher, und bald läßt der Cembalist seine Kadenzen dazwischensprühen. Dieser gebietet schließlich den andern Schweigen, um alle Empfindung in eine Kadenz ausströmen zu lassen, die kühn aufsteigt, und langsam abwärts rinnt, dann in der Mitte des Tonreichs stockt und rastet, bis dann

ALLEGRO, jeder Schmerz verschwindet vor dem ausgelassensten, fröhlichsten und dabei liebenswürdigsten aller Zigeunerthemen. Im ersten Takt ein abgestoßener Sechzehntellauf, im zweiten eine zigeunerische Synkope, später die ganze Phrase in Oktaven, wobei später auch die Synkope aufgelöst wird in die kontinuierliche Oktavenpassage, die lustig, packend, dann und wann ausschließlich den Synkopenrhythmus markierend, und immer lebendiger und sprudelnder, immer kraftvoller und sieghafter, nur einmal von dröhnenden Baßoktaven abgelöst, dahindonnert, ein neues Zeichen der unversieglichen Lebenslust, die im Zigeuner steckt. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Ungarische Rhapsodie No. 8.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Ein vergebliches Suchen nach etwas Greifbarem im weiten Raume, den Eindruck bringen di beiden ersten Takte hervor. Ist es nicht, als ob von Takt zu Takt, bis zur Fermate hin, di Hand nach einem Gegenstande haschte, nach jedem Schlage — jeweilig erste Note des Taktes — die Verfolgung von neuem aufnehmen, um dann — nach der Fermate — von den erfolglose Versuchen abzusehen? Das Bild der ruhelosen, ernster Beschäftigung abholden Zigeunernatur. — Sempre lento — Und jetzt auch ertönt eine echte Weise des Zigeuners über die Pußta dahin Melancholisch für zwei Takte, dann aber — marcato — in ungebundener Fröhlichkeit — tutt tenuti — . Jetzt tritt ernste Leidenschaftlichkeit hinzu, die steigernd — bei f — wie ein Sieges jubel ausbricht. In voller Ungebundenheit durchschweift er sein Gebiet. Echt ungarisch durch die eigenartige Asymmetrie ist das folgende Allegretto. Wir sehen je einem 4taktigen Vorder satze einen 5taktigen Nachsatz gegenüberstehen. — Poco animato — Auf seinem Rößlein trab er jetzt einher, um seine Reiterstücklein zu zeigen. Presto assai — Lauter Frohsinn beherrsch ihn wieder. Im Dreitakt — anstatt des üblichen Viertaktes — tollt er umher im Zigeunertanz Die nachschlagenden Achtel im jeweilig 3. Takte zeigen, wie er in voller Lust den Boden stampft Nach den langen Läufen mit dem Abschluß — strepitoso — die Lust mit Wildheit zur Wieder holung kommt, legt der Komponist den führenden Gedanken in die Baßschritte, um dann mi Wucht zu enden. R—

Ungarische Rhapsodie No. 9.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Liszt suchte sich im allgemeinen die Motive zu seinen ungarischen Rhapsodien zusammen wo er sie gerade fand, lud herumziehende Zigeunerbanden zu sich ein, um ihnen neue Motiv für seine Rhapsodien abzulauschen. Der Begriff des Rhapsodischen liegt hier in der Zusammen setzung der Volksmelodien. In dieser Rhapsodie weicht er etwas von seiner Gepflogenheit ab insofern er Szenen aus dem Pesther Karneval malt. Das Hauptmotiv erscheint daher wohl lust sprühend, aber nicht national. Er sucht das Pesther Leben in seiner Ungebundenheit zu schilder und die Melodie in diesem Sinne zu behandeln. Die Einleitung beschäftigt sich mit einer karnevalslustigen zweitaktigen Motiv. Im — sempre Moderato — tritt das Hauptmoti in voller Ausdehnung auf, lebhaft variiert trägt es die tolle Laune des Prinzen Karneval zu Schau, begleitet von Jongleuren und Harlekins. — Finale — Echte Champagnerstimmung atm der letzte Satz. Die feurigen Weisen lassen erkennen, daß der Pesther seinen Karneval gebühren zu feiern versteht, wie sehr südliches Blut in ihnen rollt. R—

Ungarische Rhapsodie No. 10.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Der Zauber, den die Musik der Zigeuner seit unserer Jugend auf uns ausgeübt hat, muß auch den genialen Liszt, der von Geburt ein Ungar war, veranlassen, die musikalischen Res der altherrlichen ungarischen Zeit zu sammeln und gleichsam als Nationalschatz den späten Geschlechtern zu überliefern. Das Land unterzog sich, wie auch so viele andere Länder, nic der Mühe, seine kostbaren musikalischen, gesungenen und auf Fidel und Cimbal gespielt Schätze durch Niederschrift der Vergessenheit zu entreißen. So griff Liszt die alten Weisen sein Vaterlandes auf, gab ihnen nationale Gestalt und teilte sie in einer langen Reihe von Rhapsodi

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

epischen Bruchstücken der Nachwelt mit. In der Regel bestehen die Rapsodien aus zwei Hauptteilen, einem langsamen, pathetischen Satz (Lassan) und einem wildbewegten, scharf rhythmisierten Satz (Friska). Jedoch mischt er auch beide Teile zu rhapsodischen Formen, wie es eben Liszt in seiner geistvollen, kapriziösen Art einfiel. Der vorliegenden zehnten Rhapsodie gab er mehr einen äußeren, brillierenden Stil, so daß sie inhaltlich den bedeutendsten (12. 5. 3. 1.) nachsteht, jedoch in ihrer prägnanten Rhythmik und ihrem Melodienreichtum mit den anderen Rhapsodien mit gleichem Werte zu messen ist. Nach einem in perlenden Läufen dahinrasenden Präludio setzt mit einem scharf umrissenen ungarischen Motiv das Andante deciso ein, umrankt dieses Motiv mit zierlichen Figuren, die die Phonola mit müheloser Feinheit uns wiedergibt, und geht dann in ein melodisches Zwischenspiel über, das uns die überflutende melodische Kraft des großen Meisters verrät. Da, in der Tiefe ein leises Andeuten der Friska! Im dolce con gracia führt Liszt uns nun eine Reihe von Melodien vor, die in fortwährend wechselnden Gestalten an unserem Ohre vorüberziehen. Immer wieder unterbrechen dieses Spiel die gewagtesten halsbrecherischen Kadenzen, Zwischenspiele, Glissandos, ohne auch nur im mindesten in den verrufenen Salonton zu fallen. Ein Vivacissimo giocoso assai führt dann das Stück im tollsten Übermut zu Ende, uns zugleich einen Beweis gebend von der grenzenlosen klavieristischen Virtuosität — der Phonola! R—

Ungarische Rhapsodie No. 11.

Originalspiel von Prof. Louis Diémer.

Die elfte Rhapsodie ist mit der sechsten, der sie in der äußern Gestalt ein wenig ähnelt, wohl die am meisten „ungarische".

LENTO A CAPRICCIO, $^4/_4$. Der ganze erste Teil ist eine Improvisation des Cymbalisten, der seinem Instrumente die leisesten Tremolos und die rauschendsten Arpeggien entlockt und der sich in melancholischen Harmonien ergeht (Klinge, klinge, mein Pandero, doch an Andres denkt mein Herz!). Das rauschende Tutti seiner Genossen sucht ihn auf andre Gedanken zu bringen. Er spinnt seine Melancholie in neuen Passagen (die Liszt mit erstaunlicher Anpassung auf dem Klavier nachgeahmt hat) weiter, bis er sein Spiel in einem ersterbenden Pianissimo in höchster Höhe endet.

ANDANTE SOSTENUTO, A dur $^2/_4$. Das kommt den andern denn recht gelegen. Sie stimmen ein ungarisches Lied von breiter Behagensfreude an, die denn auch bald unsern Cymbalisten mit ergreift.

VIVACE ASSAI, fis moll $^2/_4$. Aber heute ist nun einmal der Tag des Cymbalisten, höchstens daß er dem Primgeiger noch eine Mitwirkung erlaubt. Es ist ein Perpetuum mobile des pikantesten, ungeduldig regsamsten Passagenwerks, ein zierliches musikalisches Spitzengewebe, das an uns vorbeiflattert.

PRESTISSIMO, Fis dur. Einige Akkorde des ganzen Orchesters, eine unmutige Arpeggie des Cymbalisten, und ein so tolles jubelndes Bacchanal hebt an, wie es je nur unter Zigeunerhänden erklungen ist, ein brausender, jubelnder Dithyrambus, so kurz freilich, als stürmte Dionysus selbst mit seiner lärmenden Schar über die Lande. N—

Ungarische Rhapsodie No. 12.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

MESTO. Der erste melancholische Teil besteht aus einem Thema und drei Variationen. Der Grundtypus, der in den Variationen, obschon in reicher Umschmelzung beibehalten wird, ist

folgender: Auf eine Fanfare des Schmerzes (im Thema noch von dumpfem Grollen des Unmuts begleitet) folgt eine wie von einem Ausblick auf Hoffnung milder gefärbte Deklamation, die sich jedoch bald zum Schmerz als der gegenwärtigen und unausweichlichen Grundstimmung zurückwendet. Annähernd ist dieses Hin- und Zurückfluten, mit der hellen Zuspitzung in der Mitte, der Meereswelle vergleichbar, deren trübes Gewässer zum sonnenbeschienenen Kamm aufsteigt, um dann wirr und kraus zurückzusinken.

ADAGIO. In der ersten Variation ist jene Aufhellung besonders mild und elegisch gefärbt. In der zweiten und dritten wird die Fanfare im Baß von einer chromatischen, „grollenden" Tonfolge (einem Kontrapunkt) umkleidet und dadurch intensiver gemacht. In der zweiten Variation

ALLEGRO ZINGARESE wird die Aufhellung zu einem reizvollen Tonbildchen in der oberen Klangregion ausgenutzt, einer Art von zigeunerischem Air de ballet, man hört den Triangel klingen und das Cimbal rauschen.

RITENUTO. Eine naiv melancholische kleine Episode trübt die freundlichen Lichter des kleinen Sätzchen und bereitet den Wiedereintritt der Fanfare (3. Variation) wieder vor.

TEMPO I. Der Schmerz steigert sich hier (in der 3. Variation) bis zu finsterstem Unmut, dem (in der Aufhellung) ein heroisches Kraftgefühl gegenübertritt, das auch in seiner Unterjochung durch den Schmerz seine eherne Festigkeit nicht verliert und erst beim Hinanschreiten zur Höhe des Tonreichs sich abmildert, um nun ganz zu ebben, sich zu verflüchtigen; es ist wie ein Lauschen, ob der erste Unmut sich denn endlich nicht erschöpft hat (Trillerkette auf dem hohen As).

ALLEGRETTO GIOJOSO. Und leise, wie aus weitester Ferne erklingt (zu dem immer noch fortgesponnenen Triller) eine jener feurig stolzen Weisen, in denen der Glanz und Ruhm einer vergangenen Zeit wieder aufzuleben scheint. Dann erklingt das nämliche Lied gegenwärtig, wirklich, obschon immer noch leise und weich: der Schmerz hat seine Macht verloren.

Das Köstliche bleibe kurz bemessen. Und so folgt auf das nur zweimalige Erklingen jener Weise ein buntes Vielerlei

STRETTO VIVACE, kurzer melodischer Phrasen, eins das andre drängend, wie in einem phantastisch bunten Blumenbouquet, das Ganze etwa wie ein Aufbruch der Zigeunerhorde in die frische Morgenluft: noch hüllt ein feiner Nebel Berg und Tal mit silberfunkelndem Schleier ein, nach und nach bricht die Sonne siegreich durch; vorbei der Schmerz, der noch einmal (in dem Nachklang jenes Air de ballet) durchzudringen versucht: die Antwort bleibt nicht aus, sie besteht in jener stolzfreudigen Weise, die nunmehr mit triumphierender Siegesgewißheit daherbraust und die auch die am Schlusse noch einmal sich gewaltig emporreckende Schmerzensfanfare mit gewaltigen

ADAGIO, PRESTO, Schlägen schnell und stürmend hinwegtilgt. N—

Ungarische Rhapsodie No. 13.

Originalspiel von Harold Bauer.

Ein Stück wilden unverfälschten Zigeunertums. Namentlich die M e l a n c h o l i e der Pußtasöhne ist wohl nirgends wieder so herb gezeichnet worden wie hier. Dem improvisierenden Stil der Zigeunermusik ist die weitaus breitere Hälfte des Stückes eingeräumt.

ANDANTE SOSTENUTO, a moll $^2/_4$. Aus einer Einleitungsphrase schält sich die Klagemelodie in ihrer eigentümlich rhythmischen Zeichnung (stehen bleibend, bevor das vierte Achtel in der linken Hand erklingt) empor. Zu der charakteristischen Tonfolge C Dis der Zigeunertonleiter tritt hier das Fis (statt F) zur Steigerung der Herbheit hinzu. Diese Klage ertönt noch einmal, durch reiche Verzierungskunst, deren die Zigeuner Meister sind, in ihrer Eindruckskraft gesteigert,

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

nd verläuft sich dann, nach einer dem Cellospieler anvertrauten Kadenz, wie in plötzlicher An-
vandlung

A dur, in eine sanft freudige Weise, die durch ihre Dreitaktphrasen (statt Zwei- oder Viertakten) ezeichnend ist. Ebenso plötzlich wie sie gekommen ist, entschwindet die Freude, doch nicht ür lange. Nach nur sechs Takten der Melancholie taucht, wiederum sehr überraschend (durch Umdeutung des B in Ais), die Freude wiederum empor, die, würdig, hoheitsvoll, doch behängt vird mit glitzernden Geschmeiden: wirklich werden alle Künste des sprühend zarten Passagen-piels zu ihrer Schilderung entboten. Noch ein kleiner Rückfall, und die Freude behauptet nun-ehr in einer fast in symphonischem Stil ausgeführten, modulationsreichen Durchführung das Feld, um am Schlusse, nicht ohne leichte Trübung — als ob der Boden, auf dem sie stände, doch icht allzufest wäre, — in lieblichem Tongerinsel zu verhauchen. Soweit der langsame schmach-ende Teil.

VIVACE, a moll. Zum Tanz! Ein Thema erklingt, frisch wie Januarschnee bei Sonnenschein, nd prickelnd wie vom elektrischen Fluidum durchzuckt, die nämliche Tanzmelodie, die Sarasate em schnellen Satz seiner Zigeunerweisen zugrunde gelegt hat: nach d moll schielend, obschon n a moll spielend, augenscheinlich eine uralte Weise, die an die Zeiten gemahnt, da sich die Tonleitern noch nicht in Dur und Moll schieden und wo es noch „authentische" und „plagale" Töne gab.

Auf diese Tanzweise folgt eine ruhigere Melodie, die wie jene sich in dem bei ungarischen Zigeunern immerhin nicht gewöhnlichen Dreitakt bewegt, und die auf jene Übererregtheit eine kleine nelancholische Beruhigung folgen läßt, dabei in echt zigeunerischen Intervallen (E Dis C) und Rhythmen (Synkopen, mit Verzierungsschnörkeln am Schluß der Phrase). Endlich gesellt sich hnen ein freundlich gefärbter Tanzrhythmus bei, der am ehesten von europäisch musikalischer Kultur beleckt scheint und als eigenartige Polka nicht übel in einen modernen Ballsaal passen würde.

Von diesen drei Themen werden nunmehr das erste und zweite in hastendem ruhelosem Tremolo bgejagt. Dann beginnt die Stretta, das Bacchanal an der Hand des ersten Themas, diesmal raftvoll durch dröhnende Oktaven gesteigert, wild daher wühlend, bis die Sonne hervorbricht n Gestalt des dritten Themas, das triumphierend einherstampft: noch einige Runzeln (an der Hand des ersten Themas), und selbstbewußt, strahlend, kraftvoll blitzt uns aus dem Schluß das nergründliche Auge des Pußtasohns entgegen. N—

Ungarische Rhapsodie No. 14.

Originalspiel von Conrad Ansorge.

LENTO QUASI MARCIA FUNEBRE, f moll $^4/_4$. Auch diese Rhapsodie ist aus Trauer nd Freude gewoben. Sie beginnt mit einem Trauermarsch. Über einem dumpfen Paukenwirbel eigt eine düstere Klage (durch ihren eigentümlichen Rhythmus bemerkenswert) empor. Auf en Anruf der Trompete hin (Es) färbt sich die Trauer etwas lichter, sucht wie einen Ausweg - dicht beieinander wohnen Freude und Leid in des Zigeuners Brust —,

ALLEGRO ENERGICO, die Trauerweise wandelt sich nunmehr zu einem glänzenden Sieges-sang, der vermittelst aller Virtuosenkünste des Klaviers reich und rauschend abgewandelt wird.

POCO ALLEGRETTO (a capriccio) D dur, $^2/_4$. Das Siegesbewußtsein dämpft sich zum ehagen, das nunmehr in zwanglos hingeworfenen, wie improvisierten Phrasen, mit dem An-ang an die Siegesweise endigend, das musikalische Feld behauptet.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ALLEGRETTO à la ZINGARESE, a moll, $^2/_4$. Die Königin erscheint, Königin durch ihre allbezwingende Schönheit, und wiegt die Glieder weich und geschmeidig im Tanz. Ihre Lippen schließt die Wehmut, ihr Rätselauge blickt schmerzlich. Welch Geheimnis mag die eigenartig rhythmisierte melancholische Weise, die ihren Tanz begleitet, verbergen? Ein kurzer ausgelassener Satz der Gefährten unterbricht ihren Tanz, den sie wieder aufnimmt, um ihn nunmehr immer beweglicher und geschmeidiger auszuspinnen, bis ihr Tanz alle Stammesgenossen ergreift und zu dem Siegesgesang übergeht, auf den, nach einem Rückfall in dessen klagende Gestaltung und nach einer dieser Kadenzen, wie sie der Zigeuner liebt,

VIVACE ASSAI, eine ausgelassene Tanzweise folgt: zuerst leise, von wildem Lärmen und Tongeklingel abgelöst (Liszt setzt hier übermütig die Oktaven- und Quintenparallelen nebeneinander, die zur Entstehungszeit der Rhapsodie noch als Entweihung der Tonkunst galten, heute aber längst, wie bei Puccini und Debussy, man kann nicht sagen, ob gerade zum Segen der Kunst, Schule gemacht haben). Dann erschallt die Tanzweise brausend und jubelnd, um sich immer mehr zu beschleunigen und, nach einer kleinen Pause, leise beginnend, immer ausgelassener und wilder dahinzuwirbeln.

ALLEGRO BRIOSO. Ein neuer, kräftiger Rhythmus verleiht dem Gewirre am Schluß Glanz und Ordnung. N—

Rhapsodie espagnole cis moll.

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Schon bei den Erläuterungen über die ungarischen Rhapsodien wurde gesagt, daß, entgegen Liszts früherer Annahme, die Zigeuner wahrscheinlich überhaupt keine eigene Volksmusik besitzen, sondern sich die Musik der Länder, in denen sie heimisch werden, aneignen und ihrer hervorragenden Instrumentalkunst und ihren eigenartigen Tänzen zugrunde legen.

Zwar hat Liszt diese Rhapsodie nicht ausdrücklich auf die spanischen Z i g e u n e r bezogen, doch kann das Wort Rhapsodie kaum anders als ein Wandergesang fahrender Musikanten verstanden werden.

Dem ungarischen Rhapsodientypus folgend, hat Liszt auch hier das Stück in zwei Hälften gegliedert, eine kürzere schwermütige und eine längere von graziösem aufgeräumten Charakter.

Dem langsamen Teil liegen die Folies d'Espagne zugrunde (Folia ist wie die Sarabande ein altspanischer Tanz), die nämlichen, welche Corelli und Vivaldi in Geigenvariationen bearbeitet haben, während der zweite Teil die Jota arragonese behandelt, einen spanischen Volkstanz mit einem etwas langsameren Teil, wie er mit tausend ähnlichen noch heute überall in Spanien getanzt wird. Auch Glinka hat die Jota arragonese in einer Orchester-Ouvertüre benutzt.

LENTO, cis moll $^3/_4$. Einer schmerzlich pathetischen Einleitungsphrase entsteigt ein Geschwirre improvisierender Passagen: ein artesischer Brunnen, dessen Strahlen nach allen Seiten auseinander sprühen, bis die Flut zu einem schmalen Rinnsal versiegt.

ANDANTE MODERATO. Die „Folies" ertönen einstimmig in tiefster Tonlage, gehaltene Akkorde werden dazu hingehaucht, dann erst treten klagende Phrasen hinzu; nunmehr färbt sich das Thema kriegerisch düster, weicht dann einer elegischen Klage (alles auf das erste Grundthema), dann wandelt es sich wieder heldenhaft, nur noch markiger als vorhin, worauf sich der Heroismus durch Hinzufügung von Zwischenfanfaren verstärkt. In immer steigender Beweglichkeit wird die Klage des Themas in Triolenakkorden, zuerst abwechselnd, dann zusammen von beiden Händen gespielt, dann ermannt sich die Heldenkraft zu noch markigeren Akzenten als vorhin, um gewaltig (in Oktaven) das ganze Tonreich zu durchstürmen, mit markigem

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Gestampfe stets den Rhythmus des Themas betonend, um endlich (in einem Nebenthema) einen Ausweg zu finden. Bald hat der Heroismus seine Kraft erschöpft, und gleich der Schaumgeborenen erscheint aus einer sprühenden Tonleiterpassage

JOTA ARRAGONESE, D dur $^3/_8$, die strahlende spanische Anmut. Keine Carmen hat man sich als ihre Trägerin vorzustellen, deren Worte Pfeile und deren Blicke Netze sind, sondern ein glutäugiges Kind von jenseits der Pyrenäen, voll Lebenslust, beglückt und beglückend, im Besitz aller Reize, die ein Weib begehrlich und anziehend machen, von dieser angeborenen Biegsamkeit der Taille und Geschmeidigkeit der Glieder, deren Geheimnis die Spanierinnen und dann erst wieder die Griechinnen des Archipels besitzen. Zwei Teile hat, wie schon bemerkt, die Jota, deren einer bewegter und ausgelassener, deren anderer, mit dieser süß überschwenglichen Melodie, ruhiger und sogar mit Pausen durchsetzt ist. So reiht sich eine Tanzfigur und eine Variierung dieser beiden Grundthemen an die andere, und eine mehr als die andere entlockt dem Klavier dessen reizvollste Klangkoloristik. Dem bewegten liebenswürdigen Treiben reiht sich ein beschaulicherer Satz (F dur) an, dessen Thema in wechselnden Tonarten — ebensoviel verschiedenen Tanzgestaltungen entsprechend — verarbeitet wird, bis wieder das erste Jota-Thema sich ganz leise in der Höhe (Es dur) ankündigt. Bisher handelte es sich um einen Einzeltanz. Aber wie eine Windsbraut erfaßt die Tanzfreude jetzt die ganze Schar, zuerst heimlich lodernd und unmerklich zuckend, dann immer kräftiger anwachsend, bis der ganze Furor Terpsichorens entbrannt ist: man muß einem dieser Volksfeste in Spanien beigewohnt und gesehen haben, wie diese ungeheuren Plätze völlig mit tanzenden Paaren angefüllt sind, um eine solche, hier von Liszt in dem Fortissimo des Jota Arragonese geschilderte Tanzfreude des Volkes zu begreifen. Jenes Beschaulichkeitsmotiv kommt noch einmal zu Worte, aber auch hier steht es unter dem Einfluß der allgemeinen Ausgelassenheit — noch einige Einzeltänzer, die ihre Künste zeigen (in den kadenzartigen Gestaltungen), und alles ordnet sich zur feierlichen Polonaise, gleich darauf zum Marsch, um sich auf die Grandezza zu besinnen, die jedem Spanier vom Bettler und Zigeuner bis zum Herzog im Blute steckt. N—

Soirées musicales. No. 2 La Regata Veneziana Nocturne.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

ALLEGRO MODERATO, C dur $^6/_8$. Liszt hat seinen „Soirées Musicales" Lieder von Rossini zugrunde gelegt, von denen dieses, als No. 2 der ganzen Sammlung, eine Wettfahrt der venetianischen Gondolierri schildert.

Die dissonierenden Arpeggien des Anfangs rufen den Beteiligten gleichsam ein: „In Reih und Glied!" zu, ein Befehl, der (im nachhallenden Pianissimo) pünktlich befolgt wird. Leicht und zierlich spritzt das von den Rudern geschlagene Wasser in die Höhe. Man möchte an die Sonne als Reflektor denken, wenn nicht die Bezeichnung Notturno auf den Mond, auf sehr viel Fackelschein und bunte Lampions schließen ließe. Wenn Italiener beieinander sind, so wird gesungen, und zwar viel gesungen, und noch Mendelssohn hat uns mehrere dieser melancholischen Weisen der Gondelfahrer aufgezeichnet. Hier gehts lustiger her, vor allem fehlt auch im Takt nicht das echt italienische Ortskolorit, und jeden Augenblick hüpft ein kleines Wellchen kühn in die Höhe. Deutlich erkennen wir den Refrain des allgemeinen Chors, sobald der Sologesang verstummt ist. Nur ein Mittelteil in a moll, gleich darauf in tieferer Lage in e moll „runzelt die Stirn"; gleich beginnt das lustig zierliche Treiben der geräuschlos gleitenden Boote mit Ruderschlag und Wellenschaum wieder: das ist die Regata Veneziana. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Sonate h moll. (An Robert Schumann.)

Originalspiel von Arthur Friedheim.

Diese einzige Sonate des berühmten Klaviervirtuosen darf als sein innerstes Seelenbekenntnis angesehen werden. Es gibt wohl kaum ein Klavierwerk von ihm, worin er so sehr den Virtuosen zurückdrängt und ganz den Tondichter, richtiger noch den Seelenmaler vorwalten läßt. Jeder, der dem Meister je näher getreten ist und der das Glück hatte, durch den Firnis des Weltmannes bis zu dem reinen Menschen in ihm vorzudringen, weiß, daß in ihm der Musiker zum Propheten, zum Priester erwuchs. Der sensationelle Schritt, den er unternahm, indem er die ihm zugänglichen Weihen des katholischen Weltgeistlichen empfing, war durch seinen Hang zu religiösem Sinnen tief begründet: er sah in der Musik wirklich ein Mittel, die Menschheit zu bessern und ihnen ein Glück zu erschließen, daß keine andre Kunst ihnen bieten könne.

Der gedankliche Inhalt dieser Sonate bildet die Weltenflucht des oft Enttäuschten, des müden Erdenwallers hinauf zum Heil, zu dem Trost, den die Religion spendet. An der Hand der einzelnen Motive läßt sich leicht verfolgen, wie sich diese Weltenflucht vollzieht.

LENTO ASSAI, h moll $^4/_4$. Aus dumpfer Mißstimmung (Grübelmotiv) bäumt sich

ALLEGRO ENERGICO, $^2/_2$, plötzlich ein wilder Trotz empor (Trotzmotiv, stets an dem Abwärtssprung in die Septime, oder später, nach eingetretener Milderung des Tonausdrucks, in die Sext erkennbar), als dessen Ergänzung ein unmutvolles P o c h e n in der Tiefe hämmert (Pochmotiv).

Der Trotzvolle, dem alles, was das Leben bietet, nur noch Überdruß erzeugt, „wühlt sich ins eigne Fleisch" (Wühlmotiv); dies Wühlen erhält Festigkeit durch den Hinzutritt des Trotzes; gleichwohl will das Ungemach ganz seiner Herr werden, als den Suchenden, Ringenden doch noch eine letzte Siegeshoffnung erhebt (das Trotzmotiv mit dem Abwärtssprung in die Sext erklingt in B dur und wird dadurch sieghaft umgedeutet). Er erstarkt zum Helden (längere Oktavenpassagen) und überläßt sich, nach einem Rückfall in Grübelei und Mißmut, der

GRANDIOSO, D dur $^3/_4$, Siegeszuversicht (Triumphmotiv).

Der Sieg war zu leicht erfochten, und so sehen wir bald wieder Zagen und Unschlüssigkeit platzgreifen (abgerissene Phrasen).

Doch grade aus seinem T r o t z erwächst ihm T r o s t (das leise erklingende Trotzmotiv wird zur Trostesmelodie abgewandelt). Auch das Pochen des Unmuts wird zu mildem Zuspruch verklärt (das im Baß leise hämmernde Pochmotiv — wieder im $^4/_4$-Takt — erscheint doppelt langsam als „Vox angelica" in D dur).

Wie gern überläßt sich der Mensch dem Trost, wie willfährig fühlt er, wie der Balsam seine Wunden lindert. Eine Träne vermag er nicht zurückzudrängen, doch ist es jetzt die Träne der Freude, er wird nicht müde, den Becher des Trostes (das gemilderte Trostmotiv) zu trinken und sich an Tonarabesken zu berauschen. Warum wohl quoll ihm Trost aus Trotz? Weil allein der Trost ihm die Kraft verleiht, sein Heil zu erringen und es dadurch zu verdienen.

Mit Triumphatorschritt begibt er sich jetzt daran (Quartsextakkord von C dur, Oktaventriolen im Baß, rechts oben das aufgeklärte Trotzmotiv), das Dickicht der Hindernisse mutvoll zu überwinden. Er freut sich seiner Kraft (das aufgehellte Trotzmotiv von einem Tonregen umsprüht). Immer wuchtvoller wird sich sein Schritt, immer markiger schwillt ihm die Kraft — da packt ihn plötzlich der Mißmut (Grübelmotiv), und gleich darauf erschallen wie Totenglocken die Harmonien des Triumphmotivs, als ob alles Mühen vergeblich wäre und dahinschwände vor

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

der ewig unausweichlichen Tragik des Menschengeschicks. Ein Ringen, ein Klagen, ein Vergehen, ein Stöhnen und Stampfen (zum Pochmotiv im Baß erklingt das verdüsterte Trotzmotiv).

ANDANTE SOSTENUTO, H dur $^3/_4$. Der Himmel tut sich auf, und das Heil neigt sich zu ihm herab in strahlender Schönheit (Heilmotiv).

So gewinnt er die Zuversicht, dies Heil zu erringen — — — noch bleibt sein Blick von dem Anblick des Heils gebannt, dessen Seligkeit noch in seiner Seele nachzittert, auch als sich der Himmel wiederum bewölkt.

ALLEGRO ENERGICO, b moll $^4/_4$. Jetzt heißt es: suchen, ringen. Dies Ringen geht in Fugenform vor sich. Das Thema ist aus dem Trotz- und dem Pochmotiv zusammengekettet. Weiterhin begegnen wir einer Zusammenkettung des rhythmisch verhärteten Trotzmotivs oben mit einer Umkehrung des gleichen Motivs. Noch einmal kehrt nunmehr die ganze Trübsal, die der Mensch überwunden zu haben glaubte, wieder (Wiederholung des Anfangs) und steigert sich bis zu einem Anfall der Verzweiflung (Più mosso, Es dur). Doch dieser Anfall wird siegreich und endgiltig überwunden, und von neuem erschallt der Hymnus des Triumphes (H dur, Triumphmotiv), von neuem hat sich das düstere Pochen des Unmuts zu Balsamtropfen des Trostes gewandelt. Wie Sphärenmusik klingt es ihm aus dem Reiche des Heils entgegen, es gilt ein letztes Ringen (Stretta quasi Presto), alles Grübeln wird hinweggefegt, und ein Jubel erschallt (Prestissimo) markig und wuchtig, das dem Kraftgefühl des Mannes entstammt, der selbst sein Heil gesucht und erworben hat. Noch einmal das Motiv des Triumphes, noch einmal der Hymnus des Heils! Ein Rückblick auf das Jammertal der Welt, dem er endgiltig nun entrinnt, um ganz ein Geweihter zu sein und der Erde Staub auf ewig abzuschütteln.

Das Stück ist gegen die Sonaten der Klassiker und Romantiker in der Form ein wenig zerrissen. Dennoch wird man den kühnen Schwung der Fantasie, den gewaltigen Aufbau, die Erhabenheit der Gedanken bewundern müssen. Es ist ein Stück, das an die tiefsten ethischen Fragen der Menschheit rührt. N—

Valse Impromptu.

Originalspiel von Wassily Sapellnikoff.

In diesem schlichten allerliebsten Stück hat der Vater der modernen Klaviervirtuosität einmal alle schwierigen Künste, vermittels derer sich der Virtuos zum Über-Pianisten aufschwingt, beiseite gelassen und dem Klavier wie seiner eigenen Muse die gefälligsten Seiten abgewonnen.

MODERATO, As dur $^3/_4$. Nach einer kleinen Einleitung, die, wie vor jedem honnetten Tänzchen üblich, zum „Sammeln" auffordert,

VIVACE SCHERZANDO beginnt das eigentliche Tanzthema, wiegend, neckisch, auf dem zweiten Viertel stockend, dann pikant weiterhüpfend, im Nebenteil sich ein wenig ernsthaft anlassend, doch schnell wieder in den ersten neckisch-naiven Ton zurückfallend. Das beschaulichere Seitenthema gibt einem Gesange von liebenswürdiger Vornehmheit Raum, der später stolz und siegesfreudig anwächst. In der Baßmelodie scheint ein leiser Vorwurf zu erwidern; doch ein wenig verschmitzt und schelmisch, als sei eigentlich gar nichts von Belang passiert, wendet sich der Tonsatz zur ersten leisen geschmeidigen Walzerweise zurück. Der beschauliche Teil wird nun doch ein wenig länger ausgesponnen als früher, und der kleine leidenschaftliche Aufschwung bleibt diesmal sogar ungerügt. Mit dem ersten Tanzthema wird dann das Ganze launiglustig beschlossen, kurz und knapp und zierlich, wie ein geistreicher Einfall. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

FRANZ LISZT

Venezia e Napoli.

Ein Lied zur Gondelfahrt wird uns hier in feiner Klavierübertragung geboten: „Ein Lied des Ritters Peruchini: La Biondina in Gondoletta.

QUASI ALLEGRETTO, fis moll $^{6}/_{8}$. Eine knappe Einleitung schildert das Losmachen der Gondel und die sich schlängelnden, an die Bootswand spritzenden Wellen. Nun erst (Fis dur) beginnt der Ritter seinen weichen zärtlichen Gesang der Liebe. Es treibt ihn, mutwillig mit den Wellen zu tändeln (Kadenz), und diese Wellen umgeben den Kahn in immer regerer Geschäftigkeit (Sechzehntelfiguren links). Das nämliche Spiel wiederholt sich in noch duftigerer Weise, der Gesang wird zu feinen Tupfen aufgelöst, die Wellenbegleitung zerstiebt in Gischt, darüber wirft Frau Sonne ihren verklärenden Schimmer, so daß alles wie von zartestem Goldnebel übergossen scheint.

Eine Zähre der Wehmut überkommt den Sänger, als er, von seiner Gondelfahrt zurückkehrend, an das reizvolle Wellenspiel zurückdenkt, das seinem Gesang zur Begleitung diente; von der nahen Kirche her tönt tiefes Glockensummen. N—

JEAN-BAPTISTE LOEILLY

(1660—1728)

Renaissance von Leopold Godowsky. No. 12 Gigue.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Der nahezu vergessene Komponist dieses Tonstückes erlebt durch die dankenswerte Restaurationsarbeit Godowskys eine fröhliche Auferstehung. Der eigentliche Wert dieser Gigue beruht in den schön erfundenen Steigerungsmomenten, die dem Spieler die Mittel plastischer Hervorhebung gewährleisten. Aber doch empfinden wir in der ursprünglichen Form eine nicht wegzuleugnende Monotonie, und gerade in diesem Punkte hat Godowsky den Hebel angesetzt, das Werkchen uns in schmackhafterer Form vorzusetzen, so daß wir bei gutem Vortrage unsere helle Freude daran haben können.

Die Gigue, bekanntlich eine Tanzart, welche ihren Ursprung in England fand, nahm man sehr bald auch in die Klaviersuiten anderer zivilisierter Länder auf. Man unterschied englische, spanische und welsche Giguen, die jeweilig ihren besonderen Charakter hatten. Die uns vorliegende welsche Gigue zeichnet sich durch besondere Lebhaftigkeit aus. Heißes Blut fließt durch ihre Adern und einzelne Steigerungsaffekte wirken dramatisch — akzentuierte Schläge auf den Vierteln der ersten Volltakte —. Wir bemerken dazu ein leidenschaftliches, stoßweises Hervorsprudeln der Tonfiguren, welche sich immermehr Raum erarbeiten und sich nach Verlauf von 4 Takten ein um eine Oktave schrittweise erkämpftes Gebiet erringen. Eine besonders schöne Steigerung begegnet uns zu Beginn der 7 letzten Takte des 1. Teiles, immer höhere Regionen werden erstritten, bis zu Ende des drittletzten Taktes eine Erschöpfung eintritt, die sich im dumpfen Gemurmel Luft macht. Der 2. Teil, dem Gehalt des ersten folgend, wächst aus sich selbst heraus, er gebiert Titanenkraft. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

GIUSEPPE MARTUCCI

(geb. 1856)

Scherzo op. 53. No. 2.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.

Die außergewöhnliche Gewandtheit, schillernde Farbentöne zu mengen und rhythmisch in fesselnden Stoff zu verweben, diese feine Kunst zeigt uns der berühmte italienische Komponist Martucci in seinem vorliegenden Scherzo. Schon die einleitende Figuration ist durch die Klangfreudigkeit der abwechselungsreichen harmonischen Folgen von entzückender Wirkung. Fern erklingendes Glockenspiel, welches durch die zuerst im 5. Takt auftretenden Stakkatoachtel an unser Ohr klingt, läßt den Eindruck gewinnen, als lockten uns die leisen Klänge zu einem versteckten Zauberschloß. Da sehen wir auch schon im 11. Takt munter hüpfende Bewohner dieses Schlosses in leicht beschwingten Tänzen sich drehen — furioso —. Ein Böcklinsches Bild in Tönen, ein Faun, der sich in gar komischen Sprüngen ergeht, ein Bild, das sich in den folgenden Takten noch eigentümlicher und weiter ausdehnt. Der zweite Satz — legatissimo — bringt ein neues, durch die gebundene Vortragsform charakteristisches Geläute, in welchem der Baß mit seinen aufeinanderfolgenden Sekunden hervorragenden Anteil nimmt. Der Schluß gewinnt durch seinen absonderlichen Rhythmus das Gepräge des Humoristischen. R—

PIETRO MASCAGNI

(geb. 1863)

Amica, Dramatisches Gedicht. Liebesduett.

Originalspiel vom Komponisten.

Wenn wir in diesem Liebesduett zwischen Amica und Rinaldo auch keine welterschütternde Offenbarung Mascagnischer Kompositionstätigkeit erblicken können, so ist die rezitativische Behandlung des Stoffes zweifellos doch ein Zeichen von der Wirkung sinngemäß angewandten Sprachgesanges, der hier einen musikalisch präzisen Ausdruck findet. Dieses mag auch wohl die Ursache sein, daß das Duett vielfach zum Inventar der Hausmusik geworden ist. Auch dieses Stück läßt erkennen, daß Mascagni ein anerkennenswertes Maß musikdramatischen Empfindens besitzt. Bemerkenswert ist auch das Geschick, durch mehrfache lebhafte, modulatorische Stimmungswechsel den Gedanken des Librettisten zu erschöpfen, ihn herauszuarbeiten, z. B. die Lösung der Spannung nach der Frage: A quoi bon dire son nom? in der Begleitungsformel, oder die Stimmungswendung über dem Text: Mon amour se tournait vers toi — die sich — a tempo — im Laufe eines Taktes über Ges dur nach Es dur vollzieht. Ob aber diese Vorzüge mehr äußerlicher Natur sind, wie weit sie geeignet sind, einen inneren musikalischen Wert zu repräsentieren, wollen wir hier unentschieden lassen. R—

Cavalleria rusticana, Oper. Preludio e Siciliana.

Originalspiel vom Komponisten.

Es war ein gesunder Gedanke, für die Wiedergabe der Mascagnischen Stücke sich den Komponisten selbst zu verschreiben. In den Künstlerrollen wird uns infolgedessen für ewige Zeiten erhalten, wie der bizarre Italiener seine eigene Musik aufgefaßt wissen will, denn der leidenschaftliche, impulsierte Ton, der auch das Vorspiel durchzieht, macht ohne den obigen Vorzug

nur den Eindruck eines Schattens. Zwar läßt sich die Einleitung ganz harmlos an, aber schon bei — cominc. insens. ad animare — drängt sich uns der glutrote melodische Ton auf, der bei — MOLTO ANIMATO — und Tempo I zunächst einzelne Motive der verschiedenen Melodien wie abgerissen auftauchen läßt, um dann bei der SICILIANA einen vollständigen Sang von Turiddu zu bringen: „O, Lola, rosengleich blühen deine Wangen". Die übrigen Teile — Tempo I, ALLEGRO, ANDANTE — greifen andere Motive der Oper von neuem auf, um sie zu einem Guß zusammenzuschmelzen und sie zu einem wirkungsvollen Abschluß zu führen. R—

Cavalleria rusticana, Oper. Intermezzo sinfonico.

Originalspiel vom Komponisten.

Wenn die Cavalleria rusticana so mit einem Schlage sich die Welt eroberte, und auch heute noch zu den meist aufgeführten Opern zählt, so verdankt sie dieses nicht zum geringen Teile diesem Intermezzo, das sich geradezu einer Volkstümlichkeit erfreut. Ja, wir erinnern uns, daß dieses Intermezzo zur Zeit des Überschwanges der Begeisterung für die Oper in vornehmen Musikvereinskonzerten größerer Städte zur Aufführung gelangte. Das Intermezzo spielt bei offener aber leerer Szene und ist das Bindeglied der Handlung. Santuzza, von Turridu betört, hat vorher Alfio, dem Gatten Lolas, anvertraut, daß Turridu das frühere Verhältnis mit Lola wieder aufgenommen habe, weshalb Alfio schwört, Turridu müsse den Frevel mit dem Leben bezahlen. Nach dieser lebhaft bewegten Szene entfernen sich die handelnden Personen. Lola und Turridu befinden sich in der Kirche. Das Intermezzo hebt mit leisen Klängen an, gleichsam Santuzzas gebrochene Seelenstimmung schildernd, im 6. Takte die schmeichlerische, im 7. Takte die dringende Bitte, Lola zu entsagen. Im 2. Teil — forte — hören wir die aus der Kirche ins Freie flutenden Orgelklänge, die sich mit den Stimmen des Orchesters vermengen, woraus der Trotz Turridus spricht. Die harten Schläge in der Oktave des f-Klanges — con forza — drücken das trotzige, wiederholt ausgestoßene „Nein!" aus. Zum Schluß erheben sich die Töne in höhere Sphären, sie scheinen sich zu verflüchtigen in ein Jenseits. R—

Cavalleria rusticana, Oper. Romanze.

Originalspiel vom Komponisten.

LARGO ASSAI SOSTENUTO, e moll $^2/_4$. Der Ostermorgen ist da, die Natur strahlt wohl um einen, ja um zwei Monate frühlingsprächtiger als bei uns im Norden, die Glocken rufen zur Ostermesse, und in aller Herzen regt sich das Bedürfnis, einander zu lieben und zu vergeben, den Schaden gut zu machen, den man dem Nächsten zugefügt. Nicht so in demjenigen Turiddus, hat er doch eben noch die Abwesenheit seines Vetters, des Fuhrmanns Alfio, dazu benutzt, um dessen koketter Frau Lola einen nächtlichen Besuch abzustatten. Darob Verzweiflung Santuzzas, die ältere Rechte an ihn hat und die ihre Liebe, selbst wenn sie wollte, schon nicht mehr endgiltig abzuschütteln vermag, wie es Turiddu tat, der sie betörte. Nachdem der imposante Osterchor verklungen, bleiben Turiddus Mutter Lucia und Santuzza allein zurück. Diese legt der Mutter ein umfassendes Bekenntnis ihres Liebesromans mit Turiddu ab: wie die Liebe in ihnen aufgekeimt sei und wie in ihr die treue, hingebungsvolle, unzerreißliche Neigung Wurzel gefaßt habe, wie dann Lola, dies schlechte Weib, ihre Netze nach dem schmucken Burschen ausgeworfen und ihn ihr abspenstig gemacht habe, und wie sie nun allein dasitze mit ihrer Schande. Durch alle ihr Wehklagen tönt noch die leise Hoffnung hindurch, daß es ihr und der Mutter Turiddus gelingen möchte, den Ungetreuen in ihre Arme zurückzuführen und ihr das wiederherzustellen, was jedem Weibe am teuersten sein müsse, ihre Mädchenehre. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Freund Fritz, Oper. Intermezzo.

Originalspiel vom Komponisten.

Wie die Oper Cavalleria rusticana, so auch erlebte das lyrische Lustspiel „Freund Fritz" nach einem zeitlichen Zwischenraum von 16 Monaten, am 31. Oktober 1891 in Rom seine Erstaufführung. Gleich den vielen anderen, der Cavalleria nachgeborenen Schöpfungen des Komponisten, hat „Freund Fritz" nicht im entferntesten den Erfolg des Erstlingswerkes erreichen können. Und dennoch läßt sich nicht leugnen, daß in diesem Werk ein ausgesprochen dramatischer Schwung sich geltend macht, wie wir in vorliegendem Intermezzo erkennen können. Gleich die ersten Takte verraten den Ausdruck tiefer Leidenschaftlichkeit und lebhafte Bewegung. Ein in d moll erklingender Schlag, dem eine Pause folgt, das Bild des zum Bewußtsein Erwachten. Es folgen fünf weitere Schläge, die sich unvermittelt auslösen, das Gebiet verschiedenster Tonarten durcheilen, also auch hier jegliches Ausschalten der Nachdenkenden, dagegen lebhafter Gefühlsausdruck, der sprunghaft in dem Wirbel auf cis moll (ff) stehen bleibt und in ohnmächtiger Wut an einem Gedanken rüttelt. Erst jetzt tritt eine gewisse Reflexion ein. Unter Beibehaltung der Tonalität nimmt der Gedanke eine bestimmte Richtung — stacc. —. Er sucht in Leidenschaft einen Ausweg und bewegt sich in auf- und absteigender Bahn. Aber erneut und im Ausdruck noch tiefer — cis moll — f — drängen sich die ersten Gedanken wieder vor. Echt wallendes Theaterblut, das sich so bald nicht beruhigen läßt und erst später in die Bahnen des Lyrischen mündet — calando rubato —. Wohl nimmt die Bewegung ab, aber die Triolen deuten eine noch schlecht sich legende Unruhe an, die bei — un poco meno — schließlich aufhört und den Charakter des Gemessenen, Überlegenden annimmt. Bei — molto animando — kommt noch einmal die erregte Stimmung zum Ausdruck, die sich bis zum Schluß — ff ben sostenuto — hinzieht.

R—

Freund Fritz, Oper. Kirschenduett.

Originalspiel vom Komponisten.

Das in Form einer Transkription uns dargebotene Kirschenduett schildert eine überaus reizvolle Liebesszene zwischen den Hauptfiguren des lyrischen Lustspiels: Susel und Fritz. Susel hält unter den anmutigen Bewegungen des Blumenpflückens — Tempo di Valse Mod. — ein Selbstgespräch, wodurch der unter dem Baume schlafende Fritz erwacht — sf tratt. a tempo —. „Ei, guten Tag! mit deinem schönen Liede hast du mich aufgeweckt — sostenuto —. „Wollt Ihr mich schelten?" erwidert Susel. „Nein, ich höre gerne dich singen." Und nun beginnt das entzückende Duett — p, a tempo legatissimo — „Die Blumen sind für mich?" „Ja, sie sind Euer." Nicht Blumen nur — auch eine Überraschung: es gibt Kirschen!" — sempre piu f — „Wie, Kirschen?" Susel: „Seht Ihr im Schimmer sie purpurn erglühen? sie winken Euch vom Baum." Fritz für sich, sie zärtlich betrachtend: — sostenuto — „Lieblicher immer will sie erblühen, mir ist es wie ein Traum . . ." Susel ist durch die Gartenpforte gegangen und erscheint auf einer Leiter, die, jenseits an die Mauer gelegt, in den Baum hineinreicht. Sie pflückt Kirschen in ihre Schürze und wirft manchmal dem Fritz eine zu. Fritz singt begeistert: — sotto il pedale del p — „Wirf nur, ich fange sie, leicht ist die Mühe. Pflücke die Süßen all! Singt von den Zweigen dort nicht in der Frühe immer die Nachtigall?" Die Szene steigert sich zu einer glühenden Liebeserklärung, die in dem glänzenden Schlußteil dieser Transkription zum Ausdruck kommt. Mit sanften Akkorden neigt sich der Schluß den Worten entsprechend: „Welch ein Wunder mir geschah! Verweilet doch, ihr schönen Tage!"

N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

JULES MASSENET

(geb. 1842)

Eau courante. Impromptu.

Originalspiel von Prof. Louis Diémer.

Wenn wir daran denken, daß unser heutiges Ohr gegen die feinen rhythmischen Abstufungen früherer Tanzmusik vollständig abgestumpft ist, müssen wir es dankbar entgegennehmen, wenn die Komponisten durch Neugestaltungen dieser alten Kunst gleichsam den Sinn für solche feingeaderte Musik wieder wachrufen wollen. Besonders französische Meister, denen in ihrer Musik Grazie, Anmut und feinsinniger Rhythmus angeboren, nehmen sich dieses Musikzweiges gern an, und so sehen wir auch die COURANTE einer der ersten französischen Meister vor uns, deren geistreiche Wendungen und pikante Akkordfolgen den Erfolg sicherstellen — comme un murmure —. Die Tanzmelodie ergeht sich in lieblichen, munteren Läufen, denen eine — bien chanté — zierliche Melodie untergelegt ist und zeitweilig wiederkehrt. Phonola und Dea mit ihrem minutiösen Anschlag bringen dieses Kabinetstückchen mit Bravour zur Ausführung. R—

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

(1809—1847)

Auf Flügeln des Gesanges. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Sally Liebling.
„ „ Sofie Menter.

Eine der edelsten Blüten romantischer Kunst. Hin zu den Ufern des Ganges, in das Märchenland voll geheimen Zaubers, zu dem von Blumen durchwürzten, mondbeschienenen Garten!

ANDANTE TRANQUILLO. Die Melodie atmet den stillen, düfteschweren, nächtlichen Reiz des Wunderlandes, und zwar ohne die exotischen Zutaten ungewohnter Tonfolgen und Intervalle. Eine einfache Harfenbegleitung bildet die warme Grundierung zu der schlichten Weise.

Die gleiche Einfachheit, die Mendelssohn seinem vielgesungenen Liede verliehen hat, beobachtete auch Liszt in seiner Klavierübertragung. Er läßt die Melodie immer hervorleuchten, und nur die Harmonisation ist reich, aber immer diskret und nie erdrückend. Eine reizvolle Nachahmung der Singstimme im oberen Tonreich überrascht uns am Schluß.

Diese Klavierübertragung bildet eine klanglich bereicherte, geistvolle Neugestalt des Liedes. N—

Drei Fantasien oder Capricen op. 16 No. 2 Scherzo e moll.

Originalspiel von Josef Hofmann.
„ „ Francis Planté.
„ „ Prof. Xaver Scharwenka.

Dieses Presto zeigt uns in Manier und technischer Behandlung, in der Glätte des Satzes, den immer nach Formenrundung strebenden Romantiker Mendelssohn. Keine Disharmonie, keine den Rhythmus störende Bewegung.

PRESTO. — Mit leisem Stimmchen ruft die Elfe ihre Spielgefährten; auf den letzten, verstärkten Ruf erscheint eine Genossin, die sogleich in den Lockruf mit harmonischer Unterterz einstimmt. Zu leichtem, zierlichem Tanz vereinigen sich die beiden in sommerlauer Mondnacht.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Am Schluß des
8. VOLLTAKTES hören wir ein wie aus tiefem Gestein des Erdinnern mit behenden Schritten emporhüpfendes Elfchen sich den beiden Oberstimmen zugesellen. Auch Waldgeist Schratt ist zur Stelle, gern möchte er mit den zierlichen Elfchen buhlen — F, piu F, FF —. Der feste Klang seiner Stimme verrät ihn, lockt seine Genossen. Erschreckt unterbrechen die Elfen ihr Spiel. Sie setzen aber trotz des mehrmaligen Gebrumms und Fürchtenmachens der Waldschratts — dreimal ff — zu zweien — die beiden Unterstimmen p — ihr Spiel zunächst zaghaft, dann lebhaft fort. Wechselweiser und gemeinsamer Tanz mit Gesang lösen einander ab. Da ertönen Warnungsrufe — 3 Takte hindurch in den Tönen des gebrochenen e moll-Akkordes —, und flüchtigen Fußes enteilen die Geister auf leisen Sohlen davon in ihre den menschlichen Blicken entzogene Heimat. R—

Lieder ohne Worte op. 19. No. 1 E dur.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

Mendelssohn, der Liebling Fortunas und Polyhymnias, der weichgebettete, sorgsam erzogene Berliner Bankierssohn, der frühreife Genius, der seinen Eintritt ins Jünglingsalter mit einer musikalischen Meistertat, der Sommernachtstraum-Ouvertüre bezeichnete, Mendelssohn war und blieb stets ein begeisterter Apostel der musikalischen Schönheit. Den Knorren und Kanten in Beethovens Werken hat er keine Nachachtung eingeräumt, und auch die Härten des von ihm neuentdeckten Bach hat er vermieden.

Als ein Neues fügte er das romantische Element in die Musik ein. Die luftige Elfenwelt, die bei des Mondes Silberlicht erwacht und über taufeuchte Grashalme hüpft, um halbschwebend ihre Tänze zu vollführen, hatte bisher niemand vor ihm mit gleichem Reiz umkleidet. Alles das aber hielt er, wie gesagt, stets in den Grenzen musikalischer Schönheit und innerhalb einer schönen, geschmeidigen, feingerundeten Form. So viel Neues er uns auch zu sagen weiß, es ist stets der Mann von Welt und von Geschmack, der zu uns spricht.

Obschon in seinen Kompositionen sehr häufig Anregungen aus der Poesie und der Natur nachzuweisen sind, wollte er von einer poetischen Erläuterung seiner L i e d e r o h n e W o r t e nicht allzuviel wissen. Das braucht niemanden zu hindern, dennoch dem Stimmungsuntergrund nachzuspüren, dem sie entflossen sind.

Die Form ist fast immer dreiteilig, wobei der dritte Teil wieder an den ersten anknüpft und zu einer Schlußbildung erweitert wird, während der zweite aus dem ersten in freier und neuer Weise entwickelt wird: ein Gebäude mit zwei symmetrischen Seiten und einem Mittelbau, alles in einem einheitlichen Baustil gehalten.

ANDANTE CON MOTO, E dur $^3/_4$. Ein richtiges Lied mit Begleitung von Harfenakkorden und einem leise gegen die Singstimme kontrapunktierenden Baß. Die Gesangsstimme ist von äußerst innigem, von jedem leidenschaftlichen Drängen geläuterten Ausdruck. Der Mittelsatz färbt diese Grundempfindung vorübergehend elegisch, um vermittelst einer schwungvollen kadenzartigen Phrase, bei der die Begleitung verstummt, nicht ohne einen Schmerzensrest von Seufzern die Stimmung in diejenige des Anfangs überzuführen und sie dann unter Anklängen an den zweiten Teil harmonisch ausklingen zu lassen. Das Lied dürfte als „Zueignung" nicht untreffend charakterisiert sein. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Lieder ohne Worte op. 53. No. 4 F dur.

Originalspiel von Conrad Ansorge.
„ „ Arthur Friedheim.

ADAGIO, F dur $^{9}/_{8}$. Ein Stimmungsbild wonnesamer Beschaulichkeit, die durch die Erinnerung an einen herben Schmerz gestört wird. Über einer ruhigen harmonischen Grundlage ertönt das Lied, innerster Zufriedenheit entsprossen (erster Teil). Da plötzlich schreit die Pein ihren schrillen Mißton hinein (Grundton A, dazu der Akkord Cis E G B in hoher Lage), und ganz allmählich, nicht ohne daß der Mißton sich, etwas abgeschwächt, wiederholt, bricht die erste Stimmung wieder durch. Am Schluß noch einmal der Mißton: er erstirbt, um dem Gefühl des Behagens vollends zu weichen.

Lieder ohne Worte op. 62. No. 1 G dur. (Frau Clara Schumann gewidmet.)

Originalspiel von Harold Bauer.
„ „ Leopold Godowsky.

ANDANTE ESPRESSIVO. Eine der poetischsten Eingebungen des Meisters. Über einer dahinträumenden harfenmäßigen Begleitung ertönt ein sanfter inniger Gesang, der von einem traulich weltfernen Glück zu erzählen scheint. (Die thematisch durchgeführte Melodie beginnt stets mit dem Quartenschritt abwärts.) Wohl ziehen über das klare Himmelsblau dieses Glückes einige Wölkchen leidenschaftlicher Erregung dahin. Sind es Erinnerungen an überstandene Qualen und Sorgen? Schnell schwinden sie vor der gegenwärtigen Wonne (die Steigerung mit dem Thema in C dur!) hinweg, — ein liebliches Seufzen, und aufs neue wird die Melodie des Glücks bekräftigt und fortgesponnen, bis am Schluß (auf den gleichsam fragenden Quartenschritt) eine zweite Stimme (im Baß) antwortet. „Bist du glücklich?" — „Ach, zu glücklich!" Das Stück ist ein Albumblatt Mendelssohns an die Adresse der unvergessenen Klavierpoetin Clara Schumann, der Gemahlin des großen Romantikers. N—

Lieder ohne Worte op. 67 No. 4 Spinnerlied (La Fileuse) C dur Presto.

Originalspiel von Prof. Louis Diémer.
„ „ Leopold Godowsky.

Aus dem Zyklus der „Lieder ohne Worte" ist dieses Lied eines der schönsten und beliebtesten. In perpetuum mobile-Form geschrieben, verdankt es seine Entstehung in formaler Hinsicht wahrscheinlich einer Anregung aus dem Goetheschen Gedicht „Meine Ruh' ist hin" — PRESTO —. An den jagenden, um sich selbst drehenden, engchromatischen auf- und abschnurrenden Bewegungen hören wir die schnellen Drehungen des

SPINNRADES, die eine charakteristische Tonreihe bildet, auf denen sehr bald eine Melodie erscheint. Die Bewegung des Rades ist eine beständige, dagegen setzt die

MELODIE plötzlich aus — pp —, tastend suchen die Terzen der linken Hand mechanisch nach dem abgebrochenen Faden, um ihn von neuem zu verbinden. Die ruckweise in

32 tel-NOTEN kurz einsetzende schnellere Bewegung zeigt anschaulich das Bemühen der Spinnerin, das Rad zu schnellerer Drehung zu bringen. Da — endlich ist der Anschluß wieder erreicht — C dur —, die Melodie setzt wieder ein, schnurrend und summend bis zum Schluß. Die vielfache Deutung: das Werk behandele den sentimentalen Inhalt des von Schubert meisterlich vertonten Gretchenliedes, ist gar nicht zu rechtfertigen, schon wegen des heiteren Charakters, der das ganze Werkchen durchzieht. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Rondo Capriccioso op. 14 in E.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

Nächst den Liedern ohne Worte sind es die Capriccios, in denen sich Mendelssohns Muse am eigenartigsten und reizvollsten gibt. Nach dem Ausbau der großen Formen durch die Klassiker namentlich nach dem Gipfel, den Beethoven erreicht, trieb es die Nachgeborenen, die Keime, die jener gepflanzt, in kleinen Formen aufsprießen zu lassen und, was dadurch an Größe der Empfindung und an gewaltigem Aufbau verloren ginge, durch Anmut und Zierlichkeit, durch Zartheit und Intimität wieder wett zu machen. So schuf Schubert seine Moments musicals, seine Impromptus, so Schumann seine Davidsbündlertänze, Papillons, seine Kinderszenen, Albumblätter, Romanzen, Novelletten, so Chopin seine Tänze, Nocturnes, Impromptus, Préludes. Mendelssohn hatte schon als sechzehnjähriges frühreifes Muttersöhnchen die Riegel von einem Gebiet weggeschoben, das noch unangebaut war, und wo ihm gleich ein so genialer Wurf gelang, daß er heute noch fast als erster, letzter und einziger Schilderer dieses Gebiets dasteht: von dem Reich der Elfen und Feen, die der strahlende Mondschein ins Leben ruft, die sich auf der Wiese, in der Waldlichtung zusammenfinden und dort ihre durch keine Gesetze der Schwerkraft gelähmten Tänze vollführen. Das unerreichte Muster dieser ganzen Richtung hat Mendelssohn in seiner Sommernachtstraum-Ouvertüre hinterlassen, daneben freilich noch eine Menge andrer Stücke geschaffen, die am selben Ast gewachsen sind.

Das vollendetste, reizvollste, eigenartigste von diesen, zugleich ein Virtuosenstück im besten Sinne des Worts, so recht geeignet, um den Glanz der Klavierpassage, den singenden Anschlag, den Schwung des Vortrags zutage zu fördern, ist das Rondo capriccioso in E (die Einleitung in E dur, der Hauptteil in e moll), mit der Opuszahl 14 eins seiner frühesten Werke. Es ist jedem Klavierspieler so geläufig und vertraut, daß man kaum seines hohen Kunstwerts bewußt wird, und deswegen werden einige Worte der Wertabmessung und eine kleine Zergliederung nicht unangebracht sein.

ANDANTE (E dur). Ein Lied ohne Worte, ein geschmeidiges zartes Singen von Glück und Zufriedenheit, kaum von einem Wölkchen der S o r g e getrübt, die doch ihre Vorboten schon voraussendet (in dem wiederholt bekräftigten E). Auch erlischt der Gesang, und

PRESTO (e moll) ein ungemein regsames, aber immer anmutiges Treiben hebt an. Die Fröhlichkeit ist dabei nicht gerade zu Gast, doch wäre es falsch, hier von Trauer und Harm zu reden, es ist eine vom Mißmut ein klein wenig abgedämpfte Ausgelassenheit, die sich entfaltet. Das jagt einander, das prickelt und tänzelt und schwirrt und flirrt, und erst nach geraumer Zeit mahnt ein Gesang (Seitenthema, G dur) zu Besonnenheit, der nämliche Gesang, der gleich darauf in tieferer Tonlage, umspielt von luftigen Passagen, wiederkehrt und seine Mahnung (in dem Oktavenpolter) bekräftigt. Wirklich verstummt das Treiben einen Augenblick, um gleich wieder (Hauptthema) das frühere Spiel zu beginnen, das jetzt indessen bald frohsinniger und aufgeräumter gerät als vorher, sich bis zu einem sinnverwirrenden Wirbel steigert, um dann schnell in Schweigen und Nacht zurückzusinken, woher es entstiegen war. Noch ein donnerndes Machtwort (Oktaven im Schlusse) und der Zauber ist vorbei.

Das ist wohl Titania, die (in der Einleitung) süß dahinträumt, während Oberon das Signal zur Entfesselung der Geisterwelt gibt, die sich für langen Schlummer durch den Reigen eines Stündchens tröstet, durch Titanias Mahnung stets vor zu großer Ausgelassenheit behütet: bis dann Oberon wieder alles zurückscheucht in Schlaf und Wesenlosigkeit. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Ein Sommernachtstraum.

Konzertparaphrase über den Hochzeitsmarsch und Elfenreigen von Franz Liszt

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Von den Arbeiten Liszts, welche paraphrasenartig Lieder und Gesangswerke anderer Kompo nisten behandeln, nimmt die vorliegende durch die naturgemäße Behandlung und sinnentsprechend Charakterisierung des Paraphrasenstils eine besonders bevorzugte Stellung ein. Ziemlich wört lich beginnt Liszt mit der Musik Mendelssohns, die er klaviermäßig ausbaut und erweitert. Ers beim MODERATO — Tempo I — entfaltet Liszt sein hervorragendes Können des Paraphra sierens. Die Mittelstimme ist die führende, welche er von einem Sprühfeuer eleganter Läufe um spielt und — hinter tre corde — zu jubelnder Feststimmung durch die in glanzvoller Höhe ge triebenen Stakkatoakkorde sich ausleben läßt. Daran anschließend — leggiero volante un corda — erscheint in funkelndes Raketenlicht getaucht wieder die Hochzeitsmarschidee. Weite — espress. cantando — nimmt das Presto einen bevorzugten Platz im Stücke ein. Schöne könnte der Elfentanz mit den Mitteln des Klaviers gar nicht zum Ausdruck gebracht werden Die enge Anlehnung an das Original zeigt, wie sehr Liszt sich in die poesievolle Schöpfung hinein gedacht hat, um sie in solch unübertrefflicher Meisterschaft auf dem Klavier übersetzen zu können Erst in — Tempo I, allegro — noch mehr — Vivamente — geht er dazu über, sich selbst meh in den Vordergrund zu stellen. Eine apotheotische Beleuchtung verdient die Stretta — sempr fff — die, gut vorgetragen, von grandioser Wirkung ist. Während Liszt sonst bei ähnliche Arbeiten sich durchaus nicht streng an sein Vorbild hält, es in seinem Sinne abrundet, mit seine Gedanken verbrämt, hat er sich mit großer Gewissenhaftigkeit an das Original gehalten, Ab änderungen melodischer oder harmonischer Struktur nach Möglichkeit vermieden. Dadurc bekommt diese Paraphrase einen besonderen Wert. R—

MAURICE MOSZKOWSKI

geb. 23. Aug. 1854 in Breslau, verrät in seinen Kompositionen eine ausgesprochene Hinneigur zur französischen Richtung, deren Formenglätte und Eleganz fast jedem seiner Werke zu eige ist. Auch ist er seit 1897 von Berlin, der Stätte seiner ersten Triumphe (sein erstes Konzert ga er 1873) und seinem langjährigen Wohnsitz, dauernd nach Paris übergesiedelt. Immer weiß durch gefällige Melodien, durch prickelnde Rhythmen zu fesseln: sein Klaviersatz ist, obscho nicht immer ganz leicht, doch der innersten Natur des Klaviers abgelauscht. N—

Barcarole op. 27. No. 1 Gdur.

Originalspiel von Sally Liebling.

Leichte Ruderschläge, welche durch die ersten Oktavklänge erkennbar sind, führen den Kah vom Gestade auf die weite Wasserfläche. Da erklingen im 3. Takt die weichen Töne eines Saiten instrumentes wie ein Präludieren. Und im 5. Takte beginnt der im leichtschaukelnden Kah sitzende Fischer sein Lied. Die lebhaft bewegten Strophen lassen erkennen, daß Moszkowsk sich bei Schaffung des Stückes in ein italienisches Milieu versetzt fühlt. Im 2. Satze — g moll - zeichnet der Komponist realistischer. Er malt recht klavieristisch die rhythmischen Bewegunge der Barkarole, während der letzte Teil uns wieder in die Stimmung versetzt, die das Spiel d Wellen, der gleichmäßige Ruderschlag auslöst. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

En Automne op. 36. No. 4.

Originalspiel von Leopold Godowsky.
„ „ Johan Wysman.

VELOCE, b moll $^{12}/_{8}$. Ein nicht starker aber scharfer Wind, dann und wann mit Regen untermischt, weht über die Lande und schüttelt die falben Blätter von den Bäumen. Da bricht die Sonne hervor (mit dem Auftreten der Melodie in Des dur). Wohl erquickt sie auch jetzt die Natur, wohl leuchtet sie, doch wärmt sie nicht mehr, sie weckt nur das Sehnen nach Frühling und Sommer, als ihr heißer Kuß noch ein blühendes Leben auf der Erde erzeugte. Das ist unwiderbringlich dahin, und kein Klagen und Stöhnen, kein Vorwurf kann das allgemeine Sterben hemmen. Im Beet an der Mauer öffnet eine letzte Rose sehnsüchtig verlangend ihren Kelch, dann muß auch sie sterben. . . .

Das Stück gehört zu den feinsten und gediegensten des Komponisten, wie zu denen der ganzen Gattung der Poesie-Etüden. Die durchgehende Passage ist eigenartig und wird musikalisch wie klanglich reizvoll durchgeführt. Auch im Aufbau bildet En automne ein Kunstwerk. N—

Etincelles op. 36. No. 6.

Originalspiel von Johan Wysman.

Der allzeit bereite und beliebte M. Moszkowski führt uns aus seinen „acht charakteristischen Tonstücken" eine Nummer vor, die er „Funken" betitelt und von seiner Fähigkeit als feiner, besserer Salonkomponist das beste Zeugnis gibt. ALLEGRO SCHERZANDO — In stakkatierenden Einzeltönen beginnt er sein in Etüdenform gehaltenes Tonwerk. Zurückhaltend —.sempre staccato — läßt er die Funken erst einzeln und wenig auftauchen. Nach und nach — piu f — sprühen sie in lebhafterem Feuer auf. Immer stärkere Amboßschläge — straffe Achtelstöße — verursachen an Helligkeit zunehmende Farben — giocoso — die, ohne eine bestimmte Melodiegestalt anzunehmen, lediglich einen helleuchtenden Funkenregen malen. In kurzen Sprüngen und weiten Bogen springen die blitzartig erscheinenden und sofort wieder verschwindenden Funken gleichsam auf uns zu. Bis zum Schlusse hin hält uns dieses schillernde Tongemälde gefangen. R—

Etüde op. 64. No. 3 As dur.

Originalspiel von Myrtle Elvyn.

VIVACE. Dieses glitzernde, feinästige Tonstück mutet uns an, wie ein Frühlingserwachen im nördlichen Eisgefilde. Das einsame, kleine Städtchen schläft wie bezaubert auf seinem nur teilweise von der dichten Schneedecke entblößten Hügel.

DOLCE E CON LEGGIEREZZA. Aber ringsherum ein seltsames Leben. Ein Schneebächlein murmelt, man weiß nicht woher es kommt, und trägt eine heimliche Weise vor. Es vereinigt sich mit den blauen Wellen des kleinen Sees, den wir in der Ferne schimmern und glitzern sehen — pp lusingando — Vogelscharen beleben das Ufer und vermischen sich mit ihren Stimmen in das Raunen und Plätschern des Sees. Die Mittagssonne sendet ihre funkelnden Strahlen in das Wellengekräusel und färbt es silberweiß — pp a tempo — Am jenseitigen Ufer erheben sich helle, grotesk geformte Eisschollen, die vom Meere herüberleuchten. Man hört — rinfz., rfz. espress. — wie die treibende kräftige Wasserflut sie aufeinander stößt, wie das Wasser aufwogt und mit den Massen langsam in nebelhafte Ferne entschwindet. — Das nur in Doppelgriffen laufende Genrestückchen kann auf der Phonola äußerst schön zur Geltung kommen. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

MAURICE MOSZKOWSKI

Serenata op. 15. No. 1.

Originalspiel von Sally Liebling.

Eines der bekanntesten und weitverbreiteten Klavierstücke, das trotz der Überwucherunge moderner Vortragsstücke seine Zugkraft und Beliebtheit bewahrt hat.

ANDANTE GRAZIOSO. Stolz und gravitätisch tritt der spanische Grande unter das Fenst seiner Angebeteten. Nicht im althergebrachten $^6/_8$-Rhythmus, sondern in langsamen, aber kecke eindringlichen $^2/_4$-Taktreimen beginnt der Liebhaber seine Serenata, ein sehnsuchtsvolles, jedoc infolge seines pikanten Rhythmus, nicht schmachtendes, sondern siegessicheres Liedlein. E weiß, daß süßer Lohn seiner harrt. Aber seine Zuversicht muß doch wohl zu gläubig gewese sein. Plötzlich

F, SFZ. FUOCOSO gemahnt ihn ein fremder Akkord an die Gefahr, die ihn umschwebt. M schnellen Srchitten — rfz. — verbirgt er sich im Gebüsch, um dort zu sehen, wie die alte au sichtführende Gesellschaftsdame keifert und wettert — mp crescendo — über die vermeintlich Störung, die ihrem Schützling widerfahren. Nachdem sie sich überzeugt hat, daß keine G fahr mehr vorhanden, trippelt sie von dannen — — — dimin. — Mit echt spanischer Grandez — molto ritard. — hüpft er aus seinem Versteck hervor, um von neuem, jedoch zarter und leise sein Liedlein zu beginnen. Der Befriedigung atmende Schluß — riten. marc. un poco — läßt dara hindeuten, daß er schließlich dennoch sein Ziel erreicht hat. R—

Walzer op. 34. No. 1 Edur.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

In diesem Walzer begegnen wir dem Komponisten auf den Pfaden der leichtgeschürzten Mus der er ohne Zweifel seine erfolgreichsten Eingebungen verdankt. Wenn er auch seine eige Sprache spricht, so hat er sich doch beraten lassen, und zwar von keinen Geringeren als v Strauß und Delibes, deren Eigenschaften er glücklich verschmilzt.

ALLEGRO MODERATO. E dur, $^3/_4$. Eine kurze Einleitung, im Gegensatz zu den meist Walzer-Einleitungen von Joh. Strauß gleich im Walzerzeitmaß gehalten, schildert den Werd prozeß des eigentlichen Walzers: das Dickicht des Mißmuts ist zunächst zu durchdringen, e wir auf den hellbestrahlten Tanzplatz gelangen, allwo Männlein und Weiblein sich sofort Tanze zu wiegen beginnen.

Nicht rauschende Freude, sondern zarte Beseligung ist es, die der Tanz zunächst widerspiege und erst nach diesem traulich galanten Austausch gewinnt die Freude am Tanz, die Lust a Spiel der Glieder die Herrschaft, droht sogar ein wenig auszuarten (in dem Triolen-Passage werk), als die erste zärtliche Weise wieder zur Besonnenheit mahnt. Wenn diese Weise beid Geschlechtern angehört, so ist diejenige des Mittelsatzes (A dur) vornehmlich weiblich Charakters. Die Herzensdame zeigt in schmiegsamem Gebärdenspiel, welches ein liebreizend Lächeln begleitet, daß sie der Huldigungen ihres Ritters nicht unwert ist. Plötzlich tobt Unwetter dazwischen. Sollte die Ballmutter einen grollenden Blick auf die allzu holdselige Toch geworfen haben? Aus dem etwas widerhaarig rhythmisierten Cis moll-, nachher E moll-Sa scheint es ganz deutlich hervorzutönen: „Ihr seht, daß ich nicht soll."

Auch gut! Das Hauptthema mit seiner vielsagenden Intimität genügt fühlsamen Seelen, al nunmehr sei es im vollen Ton, mit aller Kraft, aus jugendschwellendem Empfinden heraus a gestimmt! Die Pulse pochen und die Blicke leuchten, und ein kurzer wirbelnder Jubeltanz schließt die ganze Szene. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756—1791)

Don Juan. Serenade: Horch auf den Klang der Zither.
Eigens für Phonola und Dea improvisiert.
Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

THEMA. Das so oft besungene, ewig frische Liedchen macht W. Backhaus hier zum Gegenstande einer von Humor übersprudelnden Improvisation, der er besonders in den beiden VARIATIONEN mit technischen Schwierigkeiten gespickten, aber stets geistreich bleibenden und immer schön klingenden Ausdruck verleiht. Die Technik Backhaus' wirkt nie überladen und verläßt nicht die musikalische Grenze, ist darum für die feingeäderte Mozartsche Kunstbelebung wohlgeeignet, wie dieses Kabinetstückchen beweist. R—

Don Juan. Reminiszenzen von Franz Liszt.
Originalspiel von Prof. Emil Sauer.

GRAVE. In gewichtigen, dumpfen Akkorden, die gleichsam das bevorstehende tragische Ende des Frevlers Don Juan voraussagen, ahmt Liszt den düsteren Anfang der Ouvertüre der Oper nach. Ohne sich an den Verlauf des Werkes zu halten, schließt er in willkürlicher Reihenfolge einzelne prägnante Themen der Ouvertüre — FF, pesante, tempestuoso — in geistreicher harmonischer Umdichtung an. Eine pompöse Kadenz — sotto voce, piu cresc. — leitet zu dem gewählten Thema über, dem weltbekannten Duett: „Reich mir die Hand, mein Leben" — In lieblicher, fein klavieristischer Art — e dolce, parlando, rinf. espressivo etc. — singt Liszt uns die fast zum Volkslied gewordene Weise vor. In der

1. VARIATION gibt er den süßen Verlockungen Don Juans, Zerlina auf sein Schloß hin zu entführen, äußerst wirksame, fesselnde Gestalt. Zierlich und leichtflüssig und sinnig behandelt Liszt hier die stoffliche Unterlage. Die

2. VARIATION schildert die Mahnungen Elviras, Zerlina zurückzuhalten. Scharfe, energische Rhythmen illustrieren das Verhalten Elviras: „O flieh dem Bösewicht, verachte was er spricht. Sein ränkevolles Herz treibt nur mit Eiden Scherz!" Diese sehr umfangreiche aber glänzend geschriebene Variation leitet nach einigen kurzen Erinnerungen — Presto, Grave, Quasi Presto — über zu der berühmten Champagnerarie Presto. Da sprühen alle Geister, in wirbelnder Lust rauscht bis zum Schluß ein Gewoge von Tönen dahin, bis ein breites Andante die mit voller Liebe und Hingabe geschriebenen Reminiszenzen beschließt. Wohl dem, der bei diesem in Lisztscher Pracht dastehenden Werke die äußerst schwierige Technik mit Hilfe der Phonola ausschalten kann. R—

Krönungskonzert. Larghetto.
Originalspiel von Prof. Dr. Carl Reinecke.

ANDANTINO, A dur $^4/_4$. Naiver Frohsinn bildet wie bei den meisten Stücken des Olympiers auch hier die Grundstimmung. Die Liedweise, die ihn zuerst zum Ausdruck bringt, wird vom Orchester bekräftigt, dann in der Seitenphrase in gefälligem Passagenwerk verzierlicht, sodann wiederholt und von einem stimmungsverwandten Sätzchen beschlossen.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Auch der mehr deklamatorisch gehaltene Mittelsatz bringt zunächst keine neuen Abwar lungen des ersten naiven Frohsinns, bis denn doch eben diese Deklamation allmählich pathetis und nachdrucksvoll wird und auch dem Schmerz Einlaß gewährt: nicht lange, bis (mit Triolena besken) der Schmerz bezwungen und wieder eine Anbahnung der ersten Stimmung bewi wird, die, nach einer eleganten Kadenz, an der Hand des ersten Themas wieder Platz greift u nun, nur bereichert mit glitzernden Passagen, sanft behaglich zu Ende geführt wird. N—

Sonate I op. 10 C dur. I. Satz: Allegro.

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

Diese Sonate im kleineren Stil stellt das

THEMA in die nicht oft gebräuchliche Form eines 12 taktigen Hauptsatzes (4 + 8), dem d Modulations- und Seitensatz folgt. Entsprechend der Natur des Sonatencharakters sehen v eine enge Verbindung der einzelnen Teile, die eine fortdauernde Spannung, beständigen Fluß z Absicht hat. Der

DURCHFÜHRUNGSSATZ bringt nach kurzer motivischer Behandlung des neuen Them in g moll eine Überleitung, um die Reprise nach F dur vorzubereiten. Wie heller Sonnensche leuchtet diese Stelle auf. Ein Lustwandeln auf grüner Au führt uns in anderem Lichte zur

WIEDERKEHR des Hauptsatzes zurück, der uns in fröhlicher Art den Ausgang beschlie R—

Sonate I op. 10 C dur. II. Satz: Andante.

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

Der zweite Satz dieser Sonate hat sich die Variierung einer 16taktigen Weise zur Aufgabe g stellt, die inhaltlich ein liebenswürdiges, anspruchsloses Thema im echt Mozartschen Geiste zu Gegenstande hat. Äußerlich zerfällt der Satz in

DREI TEILE, die rhythmisch übereinstimmen; im 3. Teile verliert der Satz durch Aufsuch der Molltonart ohne modulatorischen Übergang die ernstere Stimmung, besonders durch die el lich-anmutige und lebhafte Bewegung der Begleitungsfiguren. Um die schöne Kantilene hera zuheben, bedarf es eines guten Legatospiels. Trotz der Vorzeichnung Andante hüte man sich al vor einem zu langsamen Tempo, da das Thema den Charakter des Zufriedenen, Glücklichen trä R—

Sonate I op. 10 C dur. III. Satz: Rondo (Allegro grazioso).

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

Zum Finalsatz seiner Sonate hat sich Mozart die Rondoform gewählt, nicht sowohl weil an sich die gebräuchlichste Form des Sonatenabschlusses bildet, sondern hier hauptsächlich w darum, weil sie sich zum vorigen in wohltuenden Gegensatz stellt. Der erste kurze Satz brir das prägnante Thema, hüpfend leicht, wie zum Tanze sich wiegend, dem — wenig gebräuchlich unmittelbar ein zweites Thema folgt mit gleicher Frische und Lebendigkeit. Der Durchführun satz, von geringer Ausdehnung, leitet zur Wiederholung des kecken Hauptthemas in die U sprungstonart zurück. Der 14taktige Schlußsatz steigert durch seine ununterbrochenen Se zehntelfiguren den lebhaften Ausdruck freudiger Stimmung und schließt bravourartig ab. I Form vollendeter Arbeit der ganzen Sonate, die Übersichtlichkeit der Gruppierungen u Periodisierungen lassen dieses Stück besonders geeignet erscheinen, als Einführung in die We unserer klassischen Meister zu dienen. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Sonate IX Adur. Rondo alla Turca.

Originalspiel von Prof. Dr. Carl Reinecke.

ALLEGRETTO, a moll $^2/_4$. Die poetische A dur-Sonate mit den entzückenden Variationen beschließt, seltsam genug, ein kleiner wilder Satz alla turca, ein Tänzchen im türkischen Stil, verzierungsreich mit einer leichthüpfenden melancholischen Weise und einem dröhnend jauchzenden Mittelsatz in A dur. Dieses Mittelsatzes erster Teil umschließt einen anderen Teil, der wieder in Moll (fis moll) steht und durch seine flink dahineilende Passage fesselt. Alsdann jauchzt es noch einmal auf, die erste verzierungsreiche Melancholie ertönt wieder, darauf erdröhnt das Jauchzen mit allem Zubehör von Zimbeln und Handpauken, die rechte Janitscharenmusik, die wild orgiastisch endet. Das Stückchen atmet die gleiche unmittelbare Erfindung, die wir in den glücklichsten Eingebungen des Meisters antreffen, und zeigt zugleich, wie er auch im türkisch-musikalischen Sattel zu reiten wußte. N—

Sonate XII Fdur. Allegro—Adagio.

Originalspiel von Prof. Dr. Carl Reinecke.

Noch thronte allmächtig die Schönheit am Himmel der Tonkunst, noch hatte Beethoven nicht der Tragik des Menschenschicksals Geltung verschafft, noch nicht den leidenden Schmerz zum berechtigten Gefährten und zu einem notwendigen Gegengewicht der naiven Freude erkoren, noch nicht der Schönheit die Erhabenheit als Schwester beigesellt.

Die Kunst soll die Herzen erfreuen, sie soll gefällig sein, sie soll nicht belasten, keine Rätsel aufgeben, so lautete des jungen Mozart Programm. Und wenn sie Tränen vergießt, so seien sie des Kindes Tränen, das ohne Anlaß weint und das durch Tränen hindurch schon wieder lächelt.

ALLEGRO. Ein Tag der Freude, des wohlgemuten Wirkens ist heute angebrochen. Auf eine frohsinnige Melodie folgen zarte feine Harmonien, nicht minder strahlend wie jene.

Doch da trübt sich der Horizont. Ein bedenklicher Anlaß zeitigt eine gewisse stürmische Erregung (D moll, Sechzehntelfiguren).

Ei was! Und prompt bricht sich die Freude, in etwas andrer Gestalt, leichtgeschürzt und ein klein wenig geziert, wieder Bahn (Nebenthema), gefällt sich gar in kosendem Getändel (Paraphrase: rechts Achtel, links Triolen). Und nun versiegt der Melodienstrom ein wenig und räumt dem Bruder Rhythmus das Feld (nachschlagende Achtel in der rechten Hand), der selbstherrlich seine Macht gleich mißbraucht und die frohe Laune zu verscheuchen trachtet (Sforzati auf dem ersten Viertel). Der Horizont klärt sich bald wieder auf, ein frohes Trällern besiegelt den Sieg der Freude.

(Durchführung.) Die Freude treibt gleich eine neue Melodienblüte, weicht jedoch dann wieder dem Rhythmus, der wiederum den Tyrannen spielen will, aber fein sänftiglich von der Dame Frohlaune zum Verstummen genötigt wird. Das holde Singen wiederholt sich in der nämlichen Weise und mit ähnlichen kleinen Unterbrechungen.

ADAGIO. Der zweite Satz mutet wie der Herzenserguß eines lieblichen Mädchens an, die noch alles rosig sieht, der die Erde ein Blumengarten scheint, und die höchstens einmal ein leises, ihr selber unerklärliches Sehnen empfindet, das aber vorübergeht wie ein Wölkchen, das über das Himmelsblau schwebt. Alles ist hier Melodie, ist Geranke von Melodien, die eine schmelzender und zartsinniger als die andre und mit geschmackvoller, eleganter Phrasierungskunst behandelt. Die erwähnten Trübungen finden sich unmittelbar nach dem Anfang, wo die Hauptmelodie plötzlich in Moll erscheint; nur eine Anwandlung, eine Laune, nichts weiter. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Sonate XII F dur. Allegro assai.

Originalspiel von Prof. Dr. Carl Reinecke.

ALLEGRO ASSAI. Ein wahres Feuerwerk von sprudelnder Laune entfaltet der letzte Satz der Sonate. Auf den ersten fröhlichen Ausbruch folgt in füglicher Mäßigung eine Melodie, dann in possierlichem Stelzenschritt eine urkräftige Tonfolge, und zu fröhlichem Ende der ersten thematischen Gruppe ein kleiner Abgesang.

Ein Zwischensatz setzt ziemlich kräftig die Entwicklung des Satzes fort, er löst sich in Passagenwerk auf, aber das Rechte scheint es doch nicht zu sein, denn eine klagende Weise unterbricht ihn: die erste wirkliche Klage in der ganzen Sonate, rührend und innig, aber doch nicht untröstlich. Und richtig, da raschelt wieder eine fröhlich Passage hervor, alle Pein ist vergessen.

(Durchführung.) Die erste Freude bricht wieder hervor, es folgt eine melodische Episode, ein Ausruhen (B dur), gefällig und vergnügt, noch einmal in Passagenform wiederholt. Dann geht's durch ein klein wenig Gestrüpp, bis wieder die erste Passage hervorsprudelt und die Wiederkehr des ganzen ersten Teils, diesmal nur auf der Haupttonart fußend, nach sich zieht.

Von der thematischen Ausarbeitung Beethovens, seiner strengen Folgerichtigkeit im Satzbau, dem genau erwogenen Zueinanderpassen der einzelnen Teile darf man hier nichts suchen. Mozart musiziert wie der Vogel singt. Und sorglos holt er ein Geschmeide nach dem andern aus dem unerschöpflichen Schatzkammer seiner liederfrohen Brust hervor. Dem reichstbegabten musikalischen Genie, das je gelebt, wandelte sich der kleinste Anlaß in Töne. Aber er legte dem Schmerz Zügel an, und seine Musik durfte ihm nur die liebenswürdige Trösterin sein, bei der er allen Staub und Dunst des Lebens vergaß, wenigstens noch in der späten Salzburger Zeit, der diese Sonate entstammt. Später freilich, als ihn das hauptstädtische Leben in Wien, die Berührung mit einem anspruchsvollen, feingestimmten Publikum reifte, als er in seinen Bühnenwerken sich immer mehr vervollkommnete, als gleichzeitig das Leben ihn ernster stimmte und er seine drei großen Sinfonien schrieb, da ahnte er die Entwicklung sehr wohl voraus, die Beethoven der Tonkunst verleihen würde, und er selbst vollbrachte auf dieser Bahn die ersten sichern folgenschweren Schritte. N—

Die Zauberflöte. Ouvertüre. Klavierübertragung von Louis Diémer.

Originalspiel von Prof. Louis Diémer.

Welcher Segen liegt doch in der Hausmusik! Sie ermöglicht jedermann, still für sich die Werke der größten Meister zu genießen. Handelt es sich auch nur um Übertragungen großer Orchesterwerke in dem bescheidenen Rahmen von Klavierauszügen, so bieten sie doch im Grunde genommen den gleichen geistigen Inhalt, bei dem großen Vorzuge ungestört für sich allein den Gedanken der großen Meister in intimem Verkehr zu lauschen, an jedem Ort, zu jeder Zeit!

Eine der köstlichsten Proben seiner Gaben bietet uns Mozart in seiner Zauberflöte, deren Ouvertüre mehr symbolisch oder durch die Vorausschickung der charakteristischen Momente des handelnden Teiles auf die Oper vorbereitet. Je drei große Akkordschläge, von Pausen unterbrochen, öffnen vor unseren Augen die Pforten zum Einblick in weit ausgedehnte Räume. Ein kurzer Zeitraum ist uns vergönnt, um uns hineinzufinden in die plötzlich vor uns entstandene Situation. Da strömt uns entgegen in zarten leisen Klängen ein duftiger Hauch, den wir gewissermaßen als Weihrauch empfinden und daher unsere Stimmung mystisch vorbereitet zu weiterem Erschauen. Und siehe da: auf leichten Sohlen

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ALLEGRO trippelt daher mit eifrig munteren Schritten, neugierig hierhin und dorthin spähend eine Gestalt, der sich bald in fugierter Form eine zweite zugesellt. Sollten wir hierin nicht die Symbolformen Papagenos und Papagenas erblicken dürfen, das neckische Spiel der Liebesgefühle, ein Suchen und Fliehen bis zur Verbindung der Zweiheit, deren Resultat zur Einheit verschmilzt? In gleichem Verlaufe schildert die Ouvertüre die weitere Handlung, überall die Ursprungskonturen verratend. Da — beim Einsatz des

ADAGIO — wiederholt heftige Schläge, wie zum Anfang; noch weiter sehen wir die Tore zum Einblick ins Mysterium geöffnet. In der Folge löst sich die gedankliche Handlung der wirkenden Geister zu fröhlichem Tun und glücklicher Vollendung auf.

Bekannt ist, daß die Rhythmik, wie überhaupt die ganze Anlage in mannigfacher Hinsicht auf die symbolische Mystik des Freimaurerordens gedeutet wird. R—

JEAN LOUIS NICODÉ

(geb. 1853)

Tarantelle op. 13. No. 1 gis moll.

Originalspiel von Therese Pott.

SEHR LEBHAFT, gis moll $^{6}/_{8}$. Eine wirkliche, scheinbar auf italienischem Boden erwachsene und keine salonmusikalisch frisierte Tarantelle, die an Beweglichkeit und an prickelndem Rhythmus mit den echten, unverfälscht italienischen Tarantellen wetteifert, ohne deswegen die Vorzüge des Kunsterzeugnisses zu verleugnen. Jede Tarantelle gliedert sich in einen Haupt- und einen Nebenteil. Steht der erste in Dur und ist er deswegen vorwiegend heitern, ausgelassenen Charakters, so bildet der Nebenteil einen meist trübsinnigen Gegensatz in Moll. Dann pflegt der erste Teil und der Seitenteil in Dur wiederzukehren, auch eine Coda mit neuen Gedanken das Ganze abzuschließen. Hier hat sich diesmal der Komponist beim Hauptteil für die Molltonart entschieden. Dafür steht der Seitenteil in Dur, tritt auch, nachdem der erste zum zweitenmal er- und verklungen, noch einmal auf: denn die Grundregel aller Tarantellen fordert, daß sie fröhlich enden. Ein kleiner rhythmischer „Trick" des Hauptteils besteht darin, daß die tiefe Baßnote stets auf dem schwachen Taktteil erklingt, der zugehörige Akkord auf den starken. Im übrigen wirbelt und rollt der Tanz zuerst sehr beweglich mißvergnügt dahin, gewinnt mehr Festigkeit in der Nebenphrase und verliert sich gar in harmonischen Spekulationen (bei den ausgehaltenen Akkorden der linken Hand), aus denen dann wieder die erste bewegliche Phrase emportaucht. Nach geschmeidigem Übergange

RUHIGER, H dur, wiegt und tändelt es anmutig daher, der Mißmut ist überwunden, auch ist der Rhythmus geschmeidiger, graziöser. Das Freudenthema ergreift den ganzen Chor der Tanzenden, die schließlich in eine Gesangsweise ausbrechen, auf die dann ein etwas bedächtigeres Tanzthema folgt, das richtig auch sofort das Tempo WIE FRÜHER und dadurch der Umschlag der Stimmung zum ersten Mißmut, zur Folge hat. In abgekürztem Verfahren folgen sich jetzt die beiden Teile, der zweite

RUHIGER, jetzt in As dur, zuerst leise und zierlich, dann kraftvoll und brausend. Der Mißmut ist überwunden, die schäumende Lebensfreude behauptet siegreich das Feld. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

IGNATZ J. PADEREWSKI

(geb. 1859)

Melodie op. 16. No. 2 Gesdur.

Originalspiel von Roderich Baß.

NON TROPPO LENTO, Ges dur $^6/_8$. Ein zarter ausdrucksvoller Gesang träumt schwärmerisch dahin. Nicht lange, so gesellt sich in zärtlicher Anpassung eine zweite Stimme dazu, die nur selten ganz verstummt und im Nebensatz sich sogar eifrig bemüht, einen Takt später die Tonschritte der Hauptmelodie (Nachahmung in der Unterquart) genau nachzuahmen. Kann man die Galanterie weiter treiben, die Harmonie der Seelen schöner betätigen? Freilich, so ganz wolkenlos wie zu Anfang ist hier der Himmel nicht mehr, und recht bitterernst ertönt ein Doppel-Es als Höhepunkt der Melancholie. Dann tröstet „Er", indem er die erste Weise mit rauschenden Akkorden begleitet. „Sie", gelehrig, nimmt ihrerseits die Weise auf und führt sie zu Ende, indeß „Er" nur noch in sanften Interjektionen sekundiert und es ihr überläßt, seine Wonne mitzukünden, die über Tränen lächelt. N—

Théme varié op. 16. No. 3 Adur.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Für seine Variationen hat sich Paderewski, bekanntlich einer der feinsinnigsten Pianisten, einen durch den eigentümlichen Wechsel von Dur und Moll interessanten Stoff gewählt. Die 1. Variation gibt das Thema wortgetreu in der führenden Stimme des Basses wieder, während kontrapunktierend, ohne besondere polyphone Kunst, die rechte Hand figurierend Rosen auf den Weg streut. In der 2. Variation übernimmt die rechte Hand wieder die leitende Rolle, die drängenden Triolen des Basses führen dem Rhythmus lebhaft pulsierendes Blut in die Adern. So findet der Komponist Gelegenheit, den Stoff in das dramatisch bewegte Leben der 3. Variation zu überführen: aufgeregt wogende Stimmung, die sich in der 4. Variation zum Ausdruck eines Gelöbnisses umwandelt. Kaleidoskopmäßig versetzen uns die folgenden Variationen und das Finale in eine Manöverszene: Var. 5 leichtes Husarengeplänkel, Var. 6 Soldatenstimmung im Biwak und endlich im Finale eine groß angelegte Reiterattake. Zunächst — pp — sehen wir in der Ferne nur die schnell dahinjagende Linie — 28 Takte — der sich — Takt 29—33 — andere Reiter entgegenwerfen. Es kommt zum Gefecht; wir hören Pferdegetrappel — Takt 34 — dumpf verwirrend — Takt 36, 38—41 —. Immermehr nähern sich die Kämpfenden — cresc. bis f —, man glaubt den aufwirbelnden Staub zu sehen, ein gegenseitiges Verfolgen und Jagen — ff —, bis die eine Schar vom Kampfe abläßt — dim. — und sich flüchtend entfernt. Die andere Partei sendet ihnen 4 Akkordsalven nach! Das Manöverbild ist zu Ende. R—

GABRIEL PIERNÉ

(geb. 1863)

Trois pièces op. 40. No. 2. Nocturne en forme de Valse.

Originalspiel von Marthe Dron.

„ „ Johan Wysman.

Gabriel Pierné, der in Paris lebt, gehört zur Schule der Jungfranzosen und damit zu den Klanginterpreten in des Wortes engster Bedeutung. Seine Nocturne, die von dem Valse nur

den Dreivierteltakt übernommen hat, gehört der Einzeltonmusik an, d. h. jede Note besitzt die Kraft, dem Akkord eine neue Nuance und Farbe zu geben. Die teilweise tiefsatten, teilweise grellen Tonfarben faszinieren uns, wie im heißen Sommertage ein Mohnbeet zwischen Roggenfeld und Hecken, wie das Gewoge dunkelroter Kleeblüten und hellgelber Lupinen, wie die glänzenden Tautropfen an der Rosen Purpurwangen. Vergiß den Schmerz, du trübes Herz (poco animato) und laß die Klagen schweigen. Die Erde in Entzücken bebt, o seliges Sonnenleben! Weiche Winde wehen (string. e rubato), die Schatten wechseln, neue Farbe, neues Licht entsteht vor unserem trunkenen Auge (poco animato). O, sieh der Tauperlen Tränenpracht. Zu Diamanten schuf sie um die Sonne. Still versunken sehen wir in zartesten Tönen das Tongemälde an uns vorüberziehen. R—

S. RACHMANINOFF

(geb. 1865)

10 Préludes op. 23. No. 5 gmoll.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

Das Werk dieses Komponisten, eines der ersten Vertreter der jungrussischen Schule, entstammt seinen 10 Préludes. Rachmaninoff, der Stürmer, der leidenschaftliche Draufgänger, was kühne Harmoniekombinationen und scharf rhythmisierte Melodien angeht, führt uns eine musikalische Schilderung vor, die nicht schwer zu deuten ist. Ein mittelalterlicher Rittersaal, hoch und prunkvoll. Aus seinen breiten Fenstern sehen die Damen einem Aufzug auf dem Schloßhofe zu. Die großen prächtigen Gestalten der Ritter in herrlichen glänzenden Rüstungen betreten unter den Klängen eines wuchtigen, markigen Marsches den Schloßhof und bewegen sich in stolz erhabenen Schritten mit feurigen siegesbewußten Blicken dem Portale des Schlosses zu. Eine kernige Melodie in stets steigender Kraft schildert uns die jubelnde Stimmung der weiblichen Schloßbewohner. Ein Huldigungslied, das sich dem hehren Rittermarsche sympathisch angliedert. Die günstigen Eigenschaften des Klavierstils werden mit Virtuosität herangezogen, um das orchestrale Stück mit aller Pracht wiederzugeben. R—

JOACHIM RAFF

(1822—1882)

Frühlingsboten op. 55. No. 12 Abends.

Originalspiel von Edouard van Dooren.

LARGHETTO. — Ein einsamer Wanderer, der im dämmernden Walde sich verliert. Eine sehnsuchtsvolle, innige Weise schildert uns den Seelenzustand dieses Mannes — dolce espressivo —. Wie singende Worte klingt es uns entgegen: ach, wer nimmt von meiner Seele die geheime schwere Last, die, je mehr ich sie verbergen möchte, immer mächtiger mich erfaßt! — con anima, molto espr. — Möchtest du nur endlich brechen mein gequältes, banges Herz! Dich lohnt statt heißer Liebe — dolcissimo — nur quälender Schmerz — cresc. e string —. In leidenschaftlichen Tönen hören wir den Ausbruch dieses Schmerzes — appassionato —, den der einsame Mann nicht verwinden kann. Darum meidet er die Nähe der Menschen und sucht Trost und Frieden in der

unendlichen Ruhe der Abenddämmerung. Wie Balsam ergießt sich der Zauber der Einsamkeit auf sein unruhiges Herz — dolce cantando — und willenlos ergibt er sich ganz diesem Einflusse. Wie unter Tränen lächelnd, zieht das Lied seiner Liebe noch einmal an ihm vorüber. Ergriffen lauschen wir den letzten Trostesmotiven — morendo —. R—

JEAN PHILIPPE RAMEAU.

(1683—1764)

Gavotte pour les Heures et les Zephirs.

Originalspiel von Prof. Louis Diémer.

Es gibt in Frankreich mehrere Vereinigungen, die bemüht sind, die Werke alter französischer Meister auszugraben und auf alten, heute nicht mehr gebrauchten Instrumentenarten zu neuem Leben zu erwecken. In erster Linie macht sich die „Société des instrumentes anciens" darum verdient, die sich auch bereits in Deutschland infolge ihrer Konzertreisen einen achtungsvollen Namen erworben hat. Gavotte für die Horen und Zephirs, von Rameau, dem berühmtesten der französischen Altmeister, geschaffen, betitelt sich das Rokokostückchen. Zarte, laue Winde umspielen das Gesicht des Träumenden, dem die Horen und Zephirs wunderbar feine Tänze vorführen, die aus höchsten Tönen, pikanten Rhythmen und zahlreichen Verzierungens ich zusammensetzen und eine äußerst malerische Wirkung ausüben. Das sympathische Stückchen ist sehr zu empfehlen. R—

Le Rappel des Oiseaux.

Originalspiel von Clotilde Kleeberg.

Daß Rameau nicht bloß ein hervorragender Denker war, ein Tonpsycholog, dessen geniales Erkennen, Wirken und Wissen ihn zum Begründer der Harmonielehre stempelte, ist ja hinlänglich bekannt. Weniger bekannt ist der heutigen Generation Rameau als Komponist, obwohl er in der Musikgeschichte einen hervorragenden Platz unter seinen Zeitgenossen einnimmt. Wie außerordentlich ihm Schilderungen lagen, die er der Natur abgelauscht, zeigt sein allerliebstes Tonstückchen Le Rappel des Oiseaux, ein Stück, das Rubinstein mit besonderer Vorliebe seinem Programm einfügte. Jedenfalls gehört es unter den vielen gleichartigen, für Klavier geschriebenen Sachen, welche diesen Gegenstand behandeln, zu den besten von allen. —

LEGGIERO. Zwei Singvögel hören wir in lieblichem Geplauder. Dem Lockrufe des Männchens antwortet sogleich das Weibchen in nachahmendem Stil. Alle die anmutigen Laute in ihren Abstufungen des Girrens, der Lockrufe, des Vogelgeschwätzes — crescendo, dim. — hören wir in munterer Reihenfolge erklingen. Ja, selbst den mit Zwitschern unterbrochenen Vogelflug — z. B. 3.—5. Takt, 8. Takt und folgende — wird uns veranschaulicht. Die allerliebste, musikalische und doch so kunstvolle Humoreske dürfte auch für die Gegenwart noch vollstes Interesse beanspruchen, zumal sie in vollem Sinne der Programmmusik angehört. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Renaissance von Leopold Godowsky. No. 1 Sarabande.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Eine Tat von anerkennenswerter Bedeutung war es, als der Pianist L. Godowsky eine Anzahl Rameauscher Werke unter Beibehaltung ihres Grundcharakters einer freien Bearbeitung unterzog. Denn wegen ihren, unseren Ohren doch recht dürftig erscheinenden Harmonisierungen würden die Rameauschen Klaviersachen in der Originalfassung wohl noch kaum auf ein breites, hingebendes Publikum rechnen können. Die Änderungen Godowskys sind nun zwar stellenweise radikal, aber es muß anerkannt werden, daß die Retouchierung im modernen Sinne dem Wesen des Ursprünglichen doch recht nahe kommt: alter Wein in neuen Schläuchen. Die Form der Sarabande entsprach der Grandezza spanischer Nobili, in deren Häusern diese Tanzart wohl ihren Ursprung gefunden haben mag und die zur Zeit Rameaus bereits ihren Siegeslauf durch alle Kulturländer genommen hatte. Der Komponist bringt zwei Grundgedanken zum Ausdruck. Der Charakter des Breiten und Wuchtigen findet sich ausgeprägt durch die Eigenschaft eines langsamen, marschförmigen Tanzes. Ihm gesellt er die Verzierungen zu, die mit den im Mittelsatz auftretenden Gängen die zierlichen Schritte Einzelner versinnbildlichen. R—

Renaissance von Leopold Godowsky. No. 2 Rigaudon.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Dieses köstliche Stückchen gilt der heute wohl kaum noch gepflegten Form der Rigaudon. Provenzalischen Ursprungs, diente es nach Angabe eines früheren Schriftstellers zur Darstellung eines angenehmen und leicht tändelnden Scherzes, eine Mischart von Gavotte und Bourrée. Leichte Kavallerie gegenüber dem breitschwerfälligen Kürassierschritt der Sarabande. Darum auch hüpfend die Bewegungen des leichtbeflügelten Auftaktes. Während diese Tanzart in der Regel im alla breve geschrieben, sehen wir hier eine Ausnahme. Der Mittelsatz — nach dem Doppelstrich hinter fine, legato e espress. — verläßt die Ursprungtonart und bewegt sich in ruhigeren Mollformen, stellt sich also in Gegensatz zu dem sonst neckischen Charakter. Die dadurch entstehende Abwechselung des Trio bereitet die charakteristische Fröhlichkeit angenehm vor, die in weiterer Fortsetzung bis zum Schluß dahinsprudelt. Die Godowskysche Retouchierung ist in hohem Maße gelungen und spiegelt die anmutigen Formen des Originals als unserem heutigen Geschmack entsprechend vorzüglich wider. R—

Renaissance von Leopold Godowsky. No. 6 Tambourin.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Dieses Stück entspringt einer in der Provence geübten Tanzart, nimmt aber seiner Verbreitung nach unter den sonstigen Tänzen des 17. und 18. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle ein. Vielleicht gar haben wir es in diesem Fall mit einem allerliebsten Scherz des geistvollen französischen Komponisten zu tun, da er uns hier einen Bärentanz vorführt. Denn die Melodie bewegt sich in einer Reihenfolge, welche Bärenführer früher auf einer Art Dudelsack zur Ausführung brachten. Im Geiste sehen wir Meister Petz wie er, so gut er es eben vermag, sich nach den lockenden Klängen der Einleitung erhebt und anfängt zu tanzen unter der rhythmischen Begleitung des „Tambourin", einer mit Messingschnarren versehenen Trommelart. Der Art des Dudelsackes gemäß hat das Stück den Charakter eines unterlaufenden Orgelpunktes. Godowsky schmückt das Ganze nicht zum Schaden des Originals mit pikanter Wirkung aus. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ALOIS RECKENDORF

(geb. 1841)

Notturno op. 5. No. 1.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Alois Reckendorf, wirkt seit 1877 als Lehrer für Klavier und Theorie am Leipziger Konservatorium.

LANGSAM, ZART UND TRÄUMERISCH, a moll $^2/_4$. Das poetische, an Chopins Vorbild anlehnende und mit Tschaïkowskys Albumblättern stimmungsverwandte Stück gliedert sich in einen später wiederholten Hauptteil, der einen Mittelteil umschließt. Den Hauptteil durchzieht tiefe Melancholie, die sich in einer deklamationsartigen Gesangsmelodie ausprägt. Die Nebenphrase, die an Beredsamkeit zunimmt, wird durch teilnehmende Gegenmelodien der Unterstimme verstärkt, bricht sich in schlichter Klage Bahn und „ebbt" in ausdrucksvoller Kadenz (Piu mosso, F dur). Auf kurzes Wiedererklingen des Anfangs folgt, in einer Umbildung von Motiven des Hauptsatzes, der sorglos dahineilende, heiter gestimmte Mittelsatz, in welchem die linke Hand die Bewegung übernimmt, während der rechten das melodische Element zufällt. Ein plötzlicher Seufzer auf Des zeigt die Vergänglichkeit dieses Spiels; Sorge, Trauer und Schmerz ertönen neu in der Weise des Hauptsatzes, aber verhauchen in einen frohen Hoffnungsausblick. N—

MAX REGER

(geb. 1873)

Humoreske op. 20. No. 1 D dur.

Originalspiel von Paula Hegner.

ALLEGRETTO GRAZIOSO, D dur $^2/_4$. Ein mildgemuter Frohsinn, der auch dem Schabernak nicht abgeneigt ist, treibt in dieser Humoreske sein Wesen. Alle Augenblicke schüttelt er seine Schellen und macht sich über diejenigen, die ihn für einen korrekten, wenn auch jovialen Herrn halten, lustig. Ein feiner musikalischer Scherz besteht auch darin, daß das Hauptthema, wie das der Nebenphrase, bald mit dem zweiten, bald mit dem ersten Viertel beginnt.

PIU MENO MOSSO, fis moll. Hier hüllt sich der Frohsinn in die Maske des trübseligen Grüblers, er läßt die Mundwinkel hängen, und seine Stirn überziehen Furchen.

TEMPO PRIMO. Um so beweglicher, hurtiger, um so aufgeräumter erscheint er, sobald er die Maske wieder von sich geworfen. Ein kräftiges Lachen, und leise, mit verbindlicher Verbeugung eilt er von dannen. N—

Humoreske op. 20. No. 4 C dur.

Originalspiel von Paula Hegner.

PRESTÍSSIMO ASSAI, C dur $^3/_4$. Auch hier hat Meister Frohsinn dem Komponisten über die Schulter geblickt, nur gibt er sich hier noch ausgelassener, beweglicher, aufgeräumter, als in No. 1, obschon ihm manchmal (in den starken Akkorden vor dem Mittelsatz und kurz vor dem Schluß) so etwas wie eine peinliche Erinnerung „über die Leber zu laufen" scheint. Ergötzlich besonders ist der Wechsel von Fortissimo und Pianissimo, das Hüpfen von oben nach unten und umgekehrt.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

MENO MOSSO. Dann geht's bedächtig, geht es ein ganz klein wenig trübselig zu und endet in zwei mysteriösen Akkorden, worauf

PRESTISSIMO ASSAI ein übermütig koboldhaftes Gehetze in höchster Tonlage, mit jähem Wechsel von Fortissimo und Pianissimo, einsetzt, das jene Bedachtsamkeit völlig beiseite jagt, um nun wieder in abgekürztem Verfahren den ersten aufgeräumt lustigen Übermut erklingen zu lassen. Eine kleine Rückerinnerung an den Mittelsatz, zwei kräftige Akkorde. Basta! N—

CARL REINECKE

(geb. 1824)

Ballade pour le piano op. 20 As dur.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRO. Das beliebte Stück des Leipziger Klavierveteranen breitet in dem graziösen alten Siziliennenrhythmus vorwiegend freundliche Stimmungen vor uns aus. Nach einer knappen präludierenden Einleitung hebt der eigentliche Balladengesang an, auf den ein zierlich geranktes Passagenwerk folgt, beides frohgelaunt und gefällig. Ein Anflug von Trübsinn vermag nicht Boden zu gewinnen: er reicht gerade aus, um das zu helle Licht der Frohlaune ein wenig zu mildern.

UN POCO PIU TRANQUILLO. Die Frohlaune wird beschaulich, in sich gekehrt in dem breiten Seitensatz, dem ein hymnusartiger Gesang zugrunde liegt; dieser wird zuerst von einem zierlich bewegten Zwischenspiel unterbrochen, um schließlich in machtvollen Harmonien zu erbrausen.

Zurück zum ersten Frohsinn, der, nach diesem Erlebnis, glänzender und sonniger erstrahlt und sich mit einer geistvollen Schlußwendung verabschiedet.

Ein frohsinniges Gemüt, das sich an einer Stunde weihevoller Einkehr erbaut, strahlt uns aus diesem effektvollen und beliebten Klavierstück entgegen. N—

Notturno op. 157. No. 1 H dur.

Originalspiel vom Komponisten.

LENTO. — Der greise Tondichter besingt in seiner vornehmen Art das Zusammentreffen zweier Liebenden, die infolge grausamer Verkettung von Umständen zum e r s t e n m a l Gelegenheit haben, auf einsamem Pfade allein zu sein, sich endlich gefunden zu haben. Wie ein erlösender Aufschrei klingt die kleine Einleitung, um dann

ESPRESSIVO MA SEMPLICE — mit einem Zwiegesang anzuheben über das unendliche Glück ihrer Zusammenkunft. Sie weiß — con affetto — des Jubelns kein Ende, in den er begeisternd einfällt. Engumschlungen verlieren sie sich nun auf einsamem Waldesweg. Sie

DOLCE — erzählt ihm von ihren Erlebnissen, von ihrem Sehnen, das ungestillt in ihr zehrte. Sie sah ihn wohl zuweilen, aber die Ferne und die Menschen hielten ihr gesteigertes Verlangen — Fis dur, 6 Kreuze — seine Hand zu drücken, ihm ins Auge zu schauen, zurück. Auch er erzählt ihr von den häßlichen Hindernissen, die

PIU ANIMATO — ihn bisher abgehalten, sich ihr zu nähern. Mit inniger Teilnahme hört sie seine Worte und in unruhiger Bewegung erfahren sie beide mit tiefem Schmerz — h moll — was sie gegenseitig gelitten.

TEMPO I. Die Aussprache ist geschehen und führt sie, wie am Anfang, zu dem heiligen Gelöbnis — molto con affetto — der Treue, nie mehr voneinander zu lassen, zu warten, bis sie einst — un poco calando — auf ewig vereint bleiben. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ANTON RUBINSTEIN

(1829—1894)

La bal op. 14. No. 4 Valse.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

ALLEGRO. Ein recht tourenreicher Walzer, bei dem sich der Hörer nichts weniger als das übliche einförmige Walzen verschlungener Paare vorzustellen hat. Alle Augenblicke wechselt das Stimmungsbild, und man müßte schon eine Duncan oder Rita Sacchetto herbeirufen, um zu diesem Stimmungsbilde die jedesmalige Tanzpantomime darzustellen.

ALLEGRO. Das äußerst charakteristische Hauptthema wird durch einen graziösen Sprung aufwärts in die Dezime, auf den ein ebensolcher Sprung abwärts folgt, gekennzeichnet. Im nächsten Teilchen wird die Grazie von markiger, rhythmisch hervorstechender, eigenartiger Kraft abgelöst, worauf der erste Teil wiederkehrt. Nächste Tour: (Es dur) Eine zarte, warme Gesangsmelodie, zumeist in ausgehaltenen $^3/_4$-Noten, gibt dem Behagen am Tanz Ausdruck. Mehr tändelnd ist der nächste Teil (G dur) gehalten, in welchem auf 2 Takte des Emporschwebens stets eine abwärtsgleitende Passage antwortet. Die von Passagen umspielte Kantilene kehrt sodann wieder.

Wir geraten nach Moll, und damit wird der Frohsinn durch Unmut abgelöst. Dieser wächst — in den heftigen Akkorden am Schluß — gar zum Zorn an.

Nur ein Takt Pause, und plötzlich dröhnen Akkorde der Freude, über denen eine glänzende Passage von höchster Höhe in die Tiefe saust. Wieder, nach 4maliger Abwandlung dieser neuen Tanzfigur, geht es beschaulicher und ernsthafter her. Noch einmal wiederholt sich dies Spiel. Ach, könnt' ich doch den Ausweg finden! so scheint es aus dem besonnenern Teil diesmal zu lauten, da kündigt sich auch schon ein Aufwärtssprung an, und wir sind beim ersten Thema der Grazie wieder angelangt. Eine kurze Rekapitulation mit glänzendem Passagenwerk am Schluß und ungestümen Zweivierteln (statt Dreiviertel) beschließt die ganze Tanzszene. N—

Barcarole op. 30. No. 1 f moll.

Originalspiel von Teresa Carreño.

Rubinsteins Bemühen, in derartigen Werken, wie das vorliegende, Stoffe von einer bestimmten nationalen Färbung in sich aufzunehmen und diesen volkstümlichen Grundcharakter in der Musik möglichst bestimmt zum Ausdruck zu bringen, ist ihm in dieser Barkarole sehr schön gelungen. Im entzückenden Wohllaut und zarten Piano singt eine Melodie von Liebe und Entsagung, aber ohne Seelenstürme, ohne Bitterkeit. Fast unmittelbar setzt eine frische Durmelodie ein, die ungehemmt aus der Seele des Künstlers hervorsprudelt und die Herzen der Hörer gleich beim ersten Berühren der Gefühlsseite erobert. In der Wiederholung der ersten Kantilene ahmt er tonmalerisch das Geplätscher der Wellen nach und gibt ihr auf diese Weise ein eigenartiges Kolorit. In dieser Barkarole lebt eine seltene Verfeinerung des Ausdrucks, die von den ungeschliffenen Edelsteinen, wie sie uns Rubinstein so oft anbietet, wohltuend absticht. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Barcarole op. 45 a moll.

Originalspiel von Therese Pott.

MODERATO ASSAI, $^6/_8$. Rubinsteins Barcarolen sind Augenblickskinder seiner sprudelnden Fantasie, fast alle melancholisch mit einem frohsinnigen Mittelsatz, auf den der erste Satz im Arabeskenschmuck folgt. Fast alle tragen einen Stich ins Slawisch-Semitische (Rubinstein erzählte dem Erläuterer einmal von einer kleinen Rache, die er sich an einem Antisemiten erlaubt. Dieser hatte in ein Album geschrieben: X. Y., Antisemit. Rubinstein schrieb auf die folgende Seite: Anton Rubinstein, slawischer Semit). Fast aus allen seinen Barcarolen steigt das Bild derer, die an den Wassern Babylons saßen und weineten, hervor. So auch hier. Die durch keinerlei verwirrende Zutaten getrübte, von einfachen Akkorden begleitete Singstimme setzt zweimal an, um nun erst zu ihrer ganzen Schönheit zu erwachsen. Sie erhält sodann eine kurze Bekräftigung in Oktaven. Zwei Gänge in Sextakkorden, die teilnehmend mitseufzen, sind unterwegs bemerkenswert.

UN POCO ANIMATO, A dur. Die Begleitung gerät in Fluß und ergeht sich in geschmeidigen Sechzehnteln. Darüber ertönt die Weise des Frohsinns in mancherlei Schattierungen. O Tag der Freude, wann kehrst du wieder!

Der Frohsinn verklingt und läßt nur die Bewegung, doch diese abgerissen und stockend, zurück. Zwischen Arabesken eingehegt, tönt leise und melancholisch, anwachsend, verstummend, mit einem langausgehaltenen starken Seufzer endend, die erste Klage.

N—

Barcarole op. 50. No. 3 g moll.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

Rubinstein hat für die Barcarolenform, die er mit nicht weniger als fünf Stücken bedacht hat eine besondere Vorliebe an den Tag gelegt. Vorwiegend kommt in ihnen seine unüberwindliche Schwermut zum Ausdruck, und auch hier regt sich wie fast in allen seinen Weisen eine Sehnsucht nach dem fernen, unwiederbringlich verlorenen Heimatlande: er ist der Sänger der ruhmreichen Vergangenheit seines Volkes, auch wenn er nicht mehr an den Wasserflüssen Babylons, sondern an der Newa sitzt und klagt.

MODERATO ASSAI, g moll $^6/_8$. Auf die Anomalien des Bruder-Rhythmus, des Aufspritzens der Wasserwoge, die auch er sonst gern und kunstvoll charakterisiert, verzichtet er hier, um sich mit einfachen breiten Harmonien zu begnügen. Um so beredter klagt die Oberstimme; sobald sie sich ein wenig beruhigt, bricht sie gleich darauf in eine nur noch heftigere Wehklage aus. Reizvoll ist der kleine Dialog am Schluß.

UN POCO ANIMATO, E dur. Unter einem sanften Tongewoge erscheinen langgezogene Töne der Wonne und des Friedens, und wie Balsam senken sie sich auf die Seele des Dulders.

Daß dies nur eine Vision ist, sagt uns die am Schluß kurz wiederkehrende Melodie des Anfangs.

N—

Barcarole. No. 4 G dur.

Originalspiel von Teresa Carreño.

Über dieses italienische Schifferlied breitet sich der feinste Salonduft aus, nicht in glutvoller Tonsprache, nein, in der gefälligen, nicht tiefgehenden, technischen Art, wie sie bei Rubinstein häufig wiederkehrt. Der „persönliche" Spieler könnte ruhig Massentöne weglassen, ohne den

Wert des Stückes zu vermindern. Die Phonola gibt sie uns in minutiösester Form wiede und erhöht dadurch die Wirkung. Rubinstein liebte vor allem eine geistvolle Auffassung einen Totaleindruck des Ganzen. Ihm war das Naturgetreue, die Wirkung durch das Einfach fremd. Die meisten seiner Werke, so auch diese Barkarole, tragen den Charakter des sein Umgebung durch Geistesblitze erleuchtenden und beherrschenden selbstbewußten Günstling der Aristokratie, des oft von heftigen Stürmen erschütterten, meist aber siegreich daraus her vorgehenden Machthabers. Er plaudert bald tändelnd in perlenden Terzen- und Sextenläufen bald erzählt er uns Ernsteres in einer schwermütigen Melodie, die uns nicht wieder loslasse will. Jedoch weiß er durch dauernde G dur-Akkorde zum Schluß hin uns wieder in eine freund lichere Stimmung zu versetzen. R—

Barcarole op. 93 a moll. 4. Heft.

Originalspiel von Joseph Sliwinski.

MODERATO, a moll $^6/_8$. Dem melancholischen Gesange des Gondoliers verleiht die gleichsam aufspritzende kleine Arpeggie stets eine charakteristische Färbung. Aus der ersten Kadenz eil es wie eine hurtige Welle weiter, während der Gesang in der Tiefe erklingt, rastet in Trillern un sinkt dann wieder hinab.

Aus kleinen hurtigen Tonschritten, den Wellenbergen des unter dem frischen Brisenhauch e zitternden Wassers vergleichbar, schält sich sodann (in C dur) eine langsame, fast feierliche Melodi des Friedens heraus, stets von jenen kleinen Tonschritten begleitet. Das Erzittern glättet sic zu sanftem Gekräusel, wie wenn der Widerschein der Sonne auf dem Wasser glitzert, während i der Tiefe die Melodie des Anfangs, aber jetzt in Dur, ertönt. Schnell wendet sie sich indeß wiede dem Moll als dem Bereich der Melancholie zurück, indeß jene glitzernde Bewegung weiter andauer Noch einmal ertönt die Weise des Friedens, verstummt und weicht phantasieartigen Akkord folgen: zwischen Schwermut und Friede stockt Spiel, Gesang und Nachenfahrt. Die Barcarol gehört zu den eigenartigsten und poetischsten Stücken des Meisters. N—

Etüde No. 1 C dur. (Etüde auf falschen Tönen.)

Originalspiel von Sofie Menter.

Nächst Liszt darf man wohl Rubinstein als den bedeutendsten Pianisten des vorigen Jah hunderts ansprechen. Aber auch als Komponist von Klaviersachen, besonders in technische Hinsicht, gebührt Rubinstein ein bevorzugter Platz. Seine Etüden haben stets einen schöne gedanklichen Inhalt, wenn sie auch den Zweck technischer Handfertigkeit verfolgen. Sein

C DUR-Etüde malt in charakteristischen Strichen einen Springbrunnen, der die Wasser m großer Kraft hinaufstößt. In der Höhe halten sie sich kurze Zeit, um mit großem Geprass wieder hinunterzustürzen. Der

MITTELSATZ nimmt durch Terzen- und Sextenläufe eine abweichende Form an, ein lebhafte Intermezzo, das mit schnellem Oktavenlauf bis in die höchsten Höhen den Flug des Ikar annimmt. Die durch alle Regionen aufgewühlten Tonmassen zerfallen, ein herabstürzender Lau wie die Wasser des Wolkenbruchs. So nimmt das Spiel der Kaskade bis zum Schluß seinen For gang. — Ein in vornehmem Stil gehaltenes Salonstück, wird es doch wegen der großen techn schen Schwierigkeiten nur selten gehört. Dank der Phonola wird es hoffentlich eine weitere Ve breitung finden. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Etüde op. 23. No. 2 C dur.

Originalspiel von Conrad Ansorge.

Man mußte diese prachtvoll klingende, glänzende und vollgriffige Etüde selbst von Rubinstein gehört haben, um den Zauber, den er auf das Gemüt der Hörer ausübte, zu verstehen. Die Etüde setzt die Glanzmittel vollendeter Virtuosität voraus, welche, wie hier die Phonola, alle technischen Schwierigkeiten gerade so spielend überwindet, wie der Bergstrom die Hindernisse, die sich seinem rasenden Lauf entgegenstellen wollen. Der Klavierspieler hat in bezug auf Kraft, Schnelligkeit und Ausdauer das Äußerste zu leisten, wenn er den dahinbrausenden Sturm der weitgriffigen Akkorde, ihren Glanz und die Kühnheit der Modulationen genau so wiedergeben will, wie der Rubinstein-Stil es verlangt. Der trockene Begriff der Etüde, deren Charakter in der fortdauernden Anwendung von Akkordläufen liegt, geht infolge der durchlaufenden Melodie und der reizvollen Harmonieschönheiten vollständig verloren. Der Mittelsatz legt ein einfaches melodisches Motiv in den Baß unter billiger rechtshändiger Begleitung. Wütende Oktavengriffe und dunkle Akkorde leiten zum ersten Thema wieder über. Mit seltenen Klangeffekten auf tiefen Kontra-G und höchsten Akkordläufen schließt die interessante Etüde. R—

Etüde op. 23. No. 4 Es dur.

Originalspiel von Roderich Bass.

MODERATO ASSAI, Es dur, $^4/_4$. Die Rubinsteinschen Etüden bilden eine Ergänzung der Chopinschen 24 (mit den drei kleinen Etüden zusammen 27), der 24 von Henselt, der etwa 24 von Liszt, der 12 von Thalberg. Die vorliegende ist pomphaft im Klange; machtvolle Akkorde wechseln mit Arpeggien, die über die ganze Klaviatur dahinfluten. Aber sie ist sehr einfach in Melodie, Rhythmus und Aufbau. Sie spiegelt siegfrohe Entschlossenheit wieder, man denkt an glänzende Aufzüge in den Kostümen des späten Mittelalters. Die Melodie erklingt zuerst in breiten, von rauschenden Arpeggien abgelösten Akkorden der linken Hand, dann bekräftigen beide Hände nach Art eines Orchestertuttis noch einmal dasselbe. Wahre Sturzwellen harmonischen Gewoges, die sich von der Tiefe bis zur Höhe des Klaviers erstrecken, beschließen das festliche Bild. N—

Feramors, Oper. Lichtertanz der Bräute.

Originalspiel von Raoul v. Koczalski.

Die Opern Rubinsteins sind ja wohl allgemein vom Bühnenrepertoire abgesetzt, aber viele episodische Teile daraus bilden eine gewiß noch langdauernde Erinnerung daran, daß Rubinstein auch auf musikdramatischem Gebiete Hervorragendes geschaffen hat. Vor allem schwelgt seine üppige Phantasie in Bildern orientalischer Pracht, und das ist auch der Grund, warum R. mit besonderer Vorliebe zu Operntexten griff, die unter südlichem Himmel spielten. Die Oper Feramors, die uns in die Märchengefilde Persiens entführt, die darin enthaltene Ballettmusik, welche uns einen Lichtertanz der Bräute von Kaschmir vor Augen führt, gehört überhaupt zu den schönsten Blüten dieser Kompositionsgattung.

ALLEGRO MODERATO. In schwelgerischem Duft taucht Rubinstein, „der Pächter des musikalischen Orients", wie Hanslick ihn nennt, seine sehnsuchtsvoll klagenden Weisen in eine exotische Melodik und Rhythmik, die sich im

MITTELSATZ und zum Schluß hin zu heißem Begehren steigern. In mildschimmerndem Licht (A dur) erscheint uns der sehnlichst begehrte Gegenstand, von üppigen Akkorden getragen, wie der Schwan auf dunkler Flut. Die

REPRISE läßt die sehnsüchtigen Klagen unruhvoller, noch glühender erklingen, ersterbend in schmerzlich aufgewühltem Leid der davonflatternden Mollakkorde. R—

Kammenoi-Ostrow op. 10. No. 22 Rêve Angélique.

Originalspiel von Edouard van Dooren.

Rubinstein schrieb ein Album von 24 Porträts, in welchem er Personen in ihren Eigenarten schilderte. Nr. 22 dieser Porträts nennt er Rêve Angélique. Die Fräulein Anna von Friedebourg gewidmeten „Engelsträume" sind jedenfalls menschlich zu nehmen, denn die teilweise kräftigen Striche, die Rubinstein in seinen Kompositionen zu ziehen gewohnt war, deuten darauf hin. Andante —. Eine silberhelle Akkordbewegung malt die Himmelhöhe, aus welcher uns ein Engelsang — linke Hand — entgegenklingt, der in seiner schlichten Gestalt ergreifend wirkt. Un poco piu mosso — schildert die sehnsuchtsvollen Empfindungen eines jungen Weibes, dasselbe ungetrübte Glück genießen zu können, wie jene Engel. Wie ein Gebet führen die Akkorde — stringendo f — zur Höhe, um uns dort in unserer Fantasie jenes reine ungekannte Glück des Himmels ahnen und empfinden zu lassen — Tempo I —. Darum der durch Läufe verstärkte Ausdruck, der bis zum Schlusse anhält. R—

Deux Mélodies op. 3. No. 1 Melodie in F dur.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

MODERATO, F dur $^2/_4$. Ein Lied ohne Worte von des Südens sonniger Pracht, von der ewig entschwundenen Heimat, wo die Lüfte mild und die Menschen gut sind, wo der Acker, kaum durchfurcht, reichlich Nahrung spendet, wo der kristallene Quell und würzige Früchte den Gaumen erquicken, wo die Frauen nie altern und es keine Eifersucht gibt. Die Kunde von diesem Märchenlande wird im Seitensatz noch etwas ausführlicher und eindringlicher behandelt, eine Spur von Harm wird (in den abwärts gleitenden chromatischen Tonschritten) leicht und zart hinweggewischt. Daß es so etwas geben muß, scheint aus der gesteigerten Beredsamkeit des Schlusses hervorzugehen, die nur ein leiser Schatten des Zweifels dämpft. N—

Romanze op. 44. No. 1 Es dur.

Originalspiel von Teresa Carreño.

„Zur Erinnerung an Anton Rubinstein, den semitischen Slaven!" So unterschrieb Rubinstein, wie er dem Schreiber dieser Zeilen erzählte, einst ein Autogramm.

Wirklich ist in fast allen seinen Kompositionen, namentlich in seinen Melodien, die die echtesten Erzeugnisse seiner Muse bilden — Gnadengeschenke seiner Inspiration — eine Mischung von Slawen- und Semitentum zu beobachten, deren genialste musikalische Verkörperung wohl die dritte Sonate für Klavier und Violine bildet. Eine heiß sehnsuchtsvolle Wehmut taucht aus der Erinnerung an ferne, ferne Zeiten des Ruhms und des Glücks empor: an den Wasserflüssen Babylons singt der Sänger auf seiner Harfe von Einst und Jetzt. Träufelte in diese Wehmut wohl auch die Unzufriedenheit mit den politischen Zuständen seines russischen Vaterlandes einen Wermutstropfen hinein? Denn Rubinstein war ein wärmerer Patriot als man dachte, und den Regierenden war sehr wohl bekannt, daß er demokratischen Grundsätzen zuneigte.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

MODERATO. Aus dieser Romanze, welche die Sammlung Soirées à Saint-Pétersbourg eröffnet, scheint uns ein schönes ernstes Frauenantlitz entgegenzublicken. Eine Liedweise, der man unschwer Worte unterlegen könnte, spinnt sich über einer schlichten harmonischen Begleitung fort: der Tonfall dieses „Liedes ohne Worte" ist innig, fast zärtlich, wird im Nebenteile (in B dur) ein wenig dringender, dann in der Wiederkehr des ersten Teils, entsprechend der lebhafteren Begleitung (Achteltriolen statt der Achtel) zunehmend erregter, obschon zu leisem Flüstern abgedämpft, bis dann ein selbsteigenes glühendes Geständnis (Es dur, forte) den Lippen des Sängers entströmt . . . ein Seufzen, ein Verstummen. . . . N—

Valse caprice Es dur.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.
„ „ **Francis Planté.**

Ein köstliche Perle Rubinsteinscher Kleinkunst, sein Valse caprice, der daher in der besseren Hausmusik stets gern gepflegt wird. Die

EINLEITUNG stellt einige Läufe dar, die einen Halt zu suchen scheinen, aber anfänglich vergebens. Ein zweimaliger Ansatz mit nachfolgender längerer Pause, aber das Richtige ist noch nicht gefunden. Offenbar ist es in den unteren Tonregionen nicht versteckt. Nun beginnt die Suche nach oben, immer höher hinauf, und richtig, da findet es sich ganz von selbst, das liebenswürdige

MOTIV von echt deutscher Beharrlichkeit. Aber nicht gar zu lange dauert die Ausnutzung des Motivs, es muß ein Gegensatz zu der Anmut geschaffen werden. Daher erscheint in polternden Schritten ein

BASSMOTIV, dem der Diskant die Akkordbegleitung leiht. Im weiteren Verlaufe behält aber die anfängliche Melodie die Oberhand in abwechslungsvoller Behandlung, so daß die natürliche Frische und Lebhaftigkeit bis zum Schlusse vorhält. Neben den Chopinschen Walzern verdient auch dieser einen Ehrenplatz in der Walzerliteratur. R—

NIKOLAUS RUBINSTEIN

(1835—1881)

Tarantella op. 14 g moll.

Originalspiel von Léon Delafosse.

Die in Neapel und im Tarentinischen beliebte Tarantella wird von zwei oder drei Personen im schnellen Tempo, häufig nur unter Gesangbegleitung mit Kastagnetten und Tambourin in den niederen Volksklassen mit Leidenschaft bis zur Raserei getanzt. Mit der Musik dieses Tanzes glaubte man den Taranteltanz, eine dem Veitstanz ähnliche Krankheit, die dem Biß der Tarantelspinne zugeschrieben wurde, zu kurieren. Wie viele andere Tanzarten griff die Kunstmusik auch die Tarantella auf, um sie als Konzertstück für Soloinstrumente zu verwerten. In diesem Sinne entstand die obige Rubinsteinsche Tarantella. Nicolaus Rubinstein, ein jüngerer Bruder des berühmten Anton R., galt ebenfalls als ein hochangesehener Klaviervirtuose und hat sich als Begründer des Konservatoriums in Moskau und der dortigen musikalischen Gesellschaft große Verdienste um sein Vaterland erworben. Das Klavierstück trägt die übliche Struktur: nach einem einleitenden Presto beginnt die Tarantelle in echter Nachahmung der Urform, zunächst in g moll, dann der Mittelsatz in G dur, immer mehr wachsend an Schnelligkeit und Verve, an aufregenden Oktavengängen, bis in toller Wildheit das Ende naht. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

CAMILLE SAINT-SAËNS

(geb. 1835)

Allegro appassionato op. 70 cismoll.

Originalspiel von Lucien Wurmser.
„ „ Michael v. Zadora.

In diesem Stück spricht der leidenschaftliche Franzose zu uns. Gleich der 3. Takt kündet uns eine schwere Gefühlserregung. Nach den ersten Schlägen fis, gis erwarten wir ein beruhigendes cis. Statt dieser Auflösung erscheint ein his in ruhelosem Wechsel der Töne, sich einbohrend in unser Gefühl wie aufbäumender Schmerz, der sich wie lang anhaltender Schrei in jagenden Läufen Luft macht. Dem Schrei folgt eine Pause, langanhaltende Bewußtlosigkeit. Langsam findet sich die Empfindung wieder ein. Das Motiv der 3 Achtelnoten bildet den Kern der Gefühlserregung. Zunächst spricht es leise — p — und träumerisch zu uns, aber bald — im 9. Takt — entfesselt es wieder einen Sturm der Leidenschaft. Aus allen Höhen und Tiefen klingt derselbe Gedanke, der den ganzen 1. Satz erfüllt. Zum Schluß hin ein tiefes, durch 2 Taktpausen sich hinziehendes Ausruhen, wie versagender Atem, der der gequälten Brust nicht zu entrinnen vermag, dann noch 2 Aufschreie — p ff — und wiederum Stille, die besänftigend wirkt. Wieder ertönt das Thema — Eintritt in G dur — aber leise und mild. Versöhnung und Milde treten in ihr Recht und zeitigen einen neuen Gedanken — a tempo, dolce espress — Neue Seitenpfade sucht er — poco ritard. —, und über dem Triller liegt ein Nachsinnen. Freundliche Bilder steigen auf — andantino —, die aber bald wieder schwinden und von neuem dem unruhigen Anfangsgedanken Platz machen — agitato — der mit aller Gewalt und höchster Leidenschaft sich auszutoben sucht. R—

Danse Macabre (Totentanz).

Vierhändiges Originalspiel von Josepf Weiß und Emerich Stefaniai.

MOUVEMENT MODÉRÉ DE VALSE, g moll $^3/_4$. Es schlägt 12 Uhr, Meister Tod läßt seine verstimmte Geige ertönen, und bald huschen die Schatten, denen in der Stunde nach Mitternacht eine kurze Gnadenfrist beschieden ist, hervor aus ihren Gefängnissen. Eine Melodie der Hoffnungslosigkeit entringt sich der Geige des Todes, unterdeß strömen die Geister der Abgeschiedenen immer reger herbei und stellen sich zu wirbelndem Tanz auf, die hoffnungslose Melodie erschallt jetzt im schaurigen Chor; ob Hügel, ob Kreuz, ob selbst ein Mausoleum aus der Erde ragt, das alles stört ihre Tänze nicht, berühren sie doch kaum den Boden.

In einem Fugato beginnen sie regelrechte Verschlingungen, bis sie wieder feste Ordnung beobachten (Orgelpunkt auf E): sogar etwas wie Lust am Tanze ertönt in abgerissenen Lauten. Dann geben sie der Hoffnungslosigkeit nach, die schon zu Anfang der Geige des Todes entquoll. Ihr Klagen könnte Erze schmelzen, aber wo der Tod sein Machtwort gesprochen, ist alles Jammern vergebens. Doch ist es ihnen nicht verwehrt, ihre Stimmen in vielfältigen Nachahmungen zu vereinen und dabei ihre dürren Skelette zu regen und zu renken. Aus ihrem schmerzlichen Überschwange ruft sie der Tod wieder zum Tanz zurück, und jetzt braust es wild und ungestüm daher, wobei zum Tanzrhythmus gleichzeitig die hoffnungslose Klage erschallt. Immer ausgelassener wird ihr Treiben, immer wirrer werden ihre Verschlingungen, schaurig tönt das Geklapper ihrer Gebeine durch die Nacht. Da schlägt es Eins, der Hahn kräht und alles huscht zurück in die Gräber: einsam und trostlos spielt der Tod einen letzten Seufzer auf seiner Geige, bis auch er entschwindet.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Außerordentliche Einfachheit und scharfe Charakteristik haben zusammengewirkt, um diesem Stück eine ungemeine Verbreitung zu sichern. Obschon seit seinem Erscheinen über dreißig Jahre verflossen sind und es zu Anfang eine förmliche Revolution in den Herzen des musikalischen Publikums hervorrief, hat sich seine Beliebtheit inzwischen kaum gemindert. N—

Six Etudes op. 52. No. 6 En forme de Valse.

Originalspiel von Harold Bauer.
„ „ Lucien Wurmser.

Dies graziöse und pikante Virtuosenstück, das durch Ysayes Übertragung für die Geige noch eine gesteigerte Beliebtheit erlangt hat, ist, wie der Titel schon andeutet, eine Walzerfantasie mit spezieller Berücksichtigung des Studienzwecks. Doch tritt dieser letztere hier gegen die musikalische Idee des Stückes in ähnlicher Weise zurück, wie es in den Etüden Chopins, Thalbergs, Rubinsteins, Liszts, Henselts geschieht, denen sich die zwölf Etüden von Saint-Saëns (sechs Op. 52 und sechs Op. 111) würdig anreihen. Stakkatopassagen, Verschränkungen der Hände, Doppelgriffe rauschen am Hörer vorbei, ohne daß er der Schwierigkeiten bewußt werden darf. Und daraus hervor strahlt alle Augenblicke die Hauptmelodie, die kühn wie eine Fontäne emporsteigt und dann allmählich (in charakteristischem Einschieben von vier Vierteln in den Dreiveirteltakt) herniedersinkt. Im Nebenteil wechseln gestoßene Akkorde mit glänzenden Passagen, bis dann wieder jenes erste geschmeidige Thema hervortritt.

Eine kleine Jagd von Stakkatoläufen beginnt, die immer emsiger, immer eifriger wird und schließlich alle Wunder der Virtuosität entbietet, bis dann wieder das erste Thema emporsteigt und einem kleinen Sprühregen von Akkorden und Tonfolgen Platz macht.

Es ist nicht schwer, eine hübsche Tanzszene zu dem Stück hinzuzudenken; das Hauptthema würde stets der Solotänzerin gebühren, die sich graziös emporzuschwingen und die dann lässig lieblich zurückzusinken hätte. Im Nebenthema, noch mehr im Seitensatz und am Schlusse würde das ganze Ballettkorps in Wirksamkeit treten. Alles, was Saint-Saëns schreibt, ist in der Form unantastbar und alles musikalisch stets fesselnd. Daß der berühmte Pianist einen glänzenden Klaviersatz schreibt, bedarf keiner Versicherung. N—

WASSILY SAPELLNIKOFF

(geb. 1868)

Elfentanz A dur. Etüde für Piano.

Originalspiel von Sofie Menter.

VIVACE. Eine junge Maid kannte den Elfenhügel im Walde, wo nächtlich bei Mondschein die Elfen tanzten. Dort ging sie hin, bevor der Mond aufgegangen war, legte sich mit geschlossenen Augen hin, um der Elfen zu harren. Nun dauerte es nicht lange — F, diminuendo —, da schwirrte und surrte, summte und sauste es durch die Luft. „Da kommen die Elfen", dachte das Mädchen erschauernd. Auf einmal war es ihm, als striche ein kühler Hauch an seinen Schläfen — p, p — vorüber und eine feine Stimme flüsterte: „Das Menschenkind ist schlafend. Kommt laßt uns den Reigen beginnen" — poco rit. a tempo —. Darauf ließ sich ein Rauschen

und Wispern unter den Bäumen vernehmen. Dann schlüpfte es zwischen den Zweigen hervor, streifte über das Moos mit langen Gewändern und huschte vorüber wie flatternde Nachtvögel. Endlich erhob sich ein lieblicher Gesang — Fis dur, poco rit. a tempo — so fein und leise, als käme er aus der Ferne herüber. Eine Stimme tönte aus dem Chor deutlich hervor. Es klang wie eine Klage — dolce u. folgende Takte —. Sie sang von dem Königssohn, der in ihrem Banne lag, den nur ein unschuldiges Menschenkind erlösen könne. Erregt wollte die anscheinend Schlafende aufspringen — A dur Einsatz —, aber der Zauber hielt sie gefangen, sie konnte sich nicht rühren. Die Elfen beginnen von neuem ihren Reigen — poco rit. a tempo —, der immer leidenschaftlichere Formen annimmt — crescendo —. Jetzt rauscht es durch die Bäume, wie wenn Regentropfen auf Blätter fallen — leggierissimo —. Dann ertönt ein banges Flüstern und darauf, wie wenn der Wind die dürren Blätter treibt — sf, sf ppp — stieben die Elfen auseinander. Der Spuk ist verschwunden. R—

Gavotte op. 4. No. 2 E dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Sapellnikoff, ein Komponist der jungrussischen Schule, ließ die Gelegenheit nicht vorübergehen, auch einmal einen altmodischen Tanz in ein neues Gewand zu kleiden. Die Gavotte, die, trotz aller Anstrengung der vornehmen Kreise, sie wieder als Balltanz einzuführen, sich nicht lebensfähig zeigte, findet heute fast ausschließlich in deutschen Kreisen nur noch als Konzert- oder Salonstück ihre Verwendung. Man ahmt den Gavottentypus nach, der im ersten Teil sich in spitzen Rhythmen bewegt und im Mittelsatz ein gebundenes Motiv annimmt. Die Akkorde laufen diatonisch und in Sequenzen, ein alter Zopf, der aber, mit Dissonanzen geschmückt, sich immer noch hübsch anhört. Der zweite Mittelsatz imitiert dann häufig die Musette, einen kleinen zierlichen Dudelsack, dessen Melodien nur von einem liegenbleibenden Grundton begleitet werden. Auch die freundliche Gavotte von Sapellnikoff verfährt nach diesem Schema, allerdings in voller Freiheit. Die kühnen russischen Modulationsbewegungen, die feinsinnigen melodischen Formen und die teilweise liegenbleibenden, begleitenden Grundtöne lassen die Gavotte nur noch der Hauptform nach erkennen. R—

Melodie op. 7. No. 3 As dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Beim Spielen dieser wundersamen Melodie ergreift es mich wie eine Abschiedsstunde. Ich starre unverwandt, ein banges Zagen faßt mich, und ich höre leise flüstern: auf Wiedersehn! In der Ferne winkt der Schleier, umweht von herbstlich grauer Luft. Ich schaue in die Weite, doch dein Auge nimmermehr. Nur ein leises, leises Klingen zittert zu mir her, vom Winde zu mir getragen, noch einmal: auf Wiedersehn! Und es preßt mein Herz zusammen, meine Seele schreit empor, wenn ich gedenke jener Zeit, wo wir lagen Mund an Munde und uns ewige Treue gelobten. Nun schlagen die Flammen des Sehnens dir nach. Sie können dich nicht mehr erreichen. In schmerzlichsüßem Gedenken singe ich die Weise noch einmal mir vor, die dein Mund mir zum Abschied gesungen, und noch einmal! Unersättlich, möchte ich die Weise immer wieder hören! R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

EMIL SAUER

(geb. 1862)

Echo de Vienne, Valse de Concert.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRO CON SPIRITO (Introduktion), D dur $^3/_4$. Nach kurzem Aufruf zum Tanz unter Verwendung des Hauptthemas beginnt

TEMPO DI VALSE, dieser selbst, eine gefällig pikante Tanzweise in moderner Wiener Art, zuerst weich und intim, dann wie vom ganzen Orchester angestimmt und mit einer längern interessanten Ausweichung am Schluß nach Fis dur. Ein Gesang ertönt in dieser Tonart, zart und verliebt, von einem Seufzer in Halbtönen (im Baß) unterbrochen und im Rhythmus zuerst schwebend und ungewiß (durch die Zweiteilung des Dreivierteltakts); die erste Schüchternheit wird überwunden bis zu einem feurigen Appassionato. Nach dieser Abschweifung ertönt die erste Weise wieder in zarter Schattierung, aber in interessanter Fassung in abgestossenen Doppelgriffen.

(F dur.) Ein neuer Teil beginnt, naiv, mädchenhaft lieblich; er wird in reicherer eleganter harmonischer Fassung wiederholt; gleichsam zur Bestätigung erschallt der Schluß im Fortissimo. Jetzt (B dur) schließt sich der erste Seitenteil in neuer Gestalt an. Zunächst behält er seine zarte Verliebtheit bei. Sodann wird der Gesang verziert durch eine dem ersten Hauptthema entnommene Bildung in der linken Hand, so daß sich hier die erste Tanzweise mit dem Walzerliede verkettet.

Nun (D dur) bricht wieder die Tanzweise allein hervor, im Fortissimo, markig pulsierend und feurig daherrauschend (mit dem Überschlagen der linken Hand über die rechte). Die zweite Hälfte bringt eine reizvolle Abmäßigung der Kraft. Der erste Seitenteil (im „normalen" G dur) schließt sich wieder kräftig und mit Widerständen versehen an, auf ihn antwortet der in elegantes Passagenwerk à la Chopin aufgelöste zweite Seitenteil, um nunmehr

VIVACISSIMO in die Schlußbildung des ersten Themas überzuführen, die allen virtuosen Glanz entbietet, der den Händen des berühmten Virtuosen entströmt. Ein gefälliges und auch technisch hochhinteressantes Virtuosenstück! N—

Konzert-Etüde. No. 3 Windesflüstern.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRO MA NON TANTO, H dur $^3/_4$. Das eigentliche „Windmotiv" ist der rechten Hand zuerteilt und setzt sich aus einem hurtigen 32tel-Lauf, einem rastenden Vorhalt und einer abgestossenen Tonfolge in 16teln zusammen, wodurch drei verschiedene Windphasen gekennzeichnet werden. Späterhin freilich gelangt bald die 32tel-Brise, bald auch ein „laues Lüfterl" in 16tel Triolen zu ausschließlicher Vorherrschaft. Zu diesem sanften Zephirgekose schält sich dann eine zarte Singstimme empor. In harmonisch interessanter Durchführung wird dann das eigentliche Windmotiv abgewandelt; der Gesang bricht immer deutlicher hervor und erstirbt, wie die Windpassage, zum leisesten Hauch. Jedenfalls hat Sauer dem Meister Wind hier eine seiner zartesten und liebenswertesten Seiten abgewonnen. N—

Oktaven-Etüde. No. 4 E dur.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Ein pikantes Virtuosenstück, das von Anfang bis zu Ende eine Oktavenpassage in schnellen Achteln im $^3/_4$-Takt durchführt. Als Stimmungsuntergrund ist die Freude am Tonspiel, an der

Bravour anzusehen. Das Stück hebt leise prickelnd an und steigert sich erst bei der Wiederkehr der ersten Tonfolge zu voller Kraft, wobei die Akzente auf das zweite Viertel recht selbstbewußt „knorrig" wirken.

Auch der Mittelsatz, in welchem die Oktavenbewegung zumeist der linken Hand zuerteilt wird, entwickelt sich aus der Anfangspassage, die in Modulationen, sehr überraschend in der leisen Ausweichung nach A dur, durchgeführt wird.

Dann bricht der Anfang im Fortissimo wieder hervor. Reich und wechselvoll gestaltet sich die Schlußbildung, die in einem triumphierenden Furioso endet. N—

Konzert-Etüde. No. 6 Espenlaub.

Originalspiel vom Komponisten.

PRESTO, h moll $^4/_4$ und $^3/_4$. Es ist Herbst! Ein feiner eisiger Windhauch, Vorbote des nahenden Winters, läßt die Blätter der Espe erschauern. Durch das zerrissene Gewölk, durch weißen Nebel stiehlt sich das Sonnenlicht hindurch. Die Blätter raunen das ewige Lied vom Vergehen und Welken, und gerade als der Wind stärker einsetzt, bricht ein letzter Sonnenstrahl hervor (H dur) und gewährt doppelten Trost, einen gegenwärtigen und einen zukünftigen. Der gegenwärtige ist ein letztes Liebkosen, bevor die Blätter verscheiden müssen, und der zukünftige ist die Hoffnung, daß sie einst wiedererstehen werden, wenn der Lenz naht. Dann versteckt sich Mutter Sonne und wieder wispern die Blätter fröstelnd ihr Sterbelied, und nur zuletzt (zu dem Triller auf Fis) erklingt leise der Gesang der Hoffnung. N—

Konzert-Etüde. No. 7 Meeresleuchten (Flammes de mer).

Originalspiel vom Komponisten.

Emil Sauer, der jetzt in Wien lebende Klaviermeister, hat hier einen poetischen Natureindruck anlässlich seiner vielen Reisen nach Albion oder in die Neue Welt musikalisch beschrieben.

Das Meer enthüllt seine Wunder nicht nur am Tage. Nicht grade häufig ist die Erscheinung, daß es in der Dunkelheit zu leuchten beginnt und daß Gott Neptun sich damit vergnügt, im Kielwasser des Schiffs feurige Garben in den unglaublichsten Verschlingungen durcheinander zu schieben, auseinander zu jagen, zu verketten; es ist wie eine Art Patience-Spiel des alten Herrn, das aber so reich an Wechsel der Gestalt und der Farbe ist, daß der Zuschauer keine „patience" zu entwickeln braucht, um dem Schauspiel bis tief in die Nacht hinein, oder bis Neptun sich wieder zur Ruhe begibt, zuzuschauen.

PRESTO. Da prickelt es wild durcheinander, bald schießen einzelne Lichter etwas höher und heller empor, ein Gurgeln, ein Schwirren, ein wirres Durcheinandertoben (a moll) von Feuergarben; die See wird ruhiger, der Glanz milder, und man hört ganz deutlich den Chor der Meergeister (Seitenthema), der auch dann noch nicht abbricht, als das Leuchten wieder intensiver wird, die Wellen sich wieder erregen. Noch einmal das gleiche Spiel, hurtig schießen die Lichter über's Wasser hin, um sich in weiter Ferne zu verlieren. Für diesmal ist das Spiel zu Ende.

Gewiß ist niemand berufener, das dankbare und nicht allzuschwierige Klavierstück geistvoll für die Phonola zu spielen, als der Schöpfer selbst. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

DOMENICO SCARLATTI

(1685—1757)

Capriccio No. 2 E dur aus zwei Sonaten. Bearteitet von Carl Tausig.

Originalspiel von Altred Reisenauer.

Domenico Scarlatti, der berühmte Sohn des berühmten Alessandro, hat im Gegensatz zu seinem Vater, der vornehmlich als Opernkomponist glänzte, auf dem begrenzteren Gebiete der Klaviermusik Bedeutung erlangt. Man darf behaupten, daß er als einer der Frühesten der modernen Kunst der Klavierbehandlung die Wege gebahnt hat und daß, während Bach das Klavier mehr zu einem Ausdrucksorgan für die Musik im allgemeinen erhob, Scarlatti sein Augenmerk mehr auf die Entwicklung des im engern Sinne klaviermäßigen, sogar virtuosen Stils gerichtet hat. Ihm sind eine Menge ganz neuer Klavierwirkungen zu verdanken; diese souveräne Beherrschung der Klaviatur vermittelst Passagen, Verzierungen, Sprüngen, Kreuzungen der Hände trägt die Anfänge der modernen Virtuosität in sich. Tausig hat mehrere der schönsten Stücke Scarlattis für den Konzertvortrag bearbeitet, ohne doch den alten Geist musikalischer Gediegenheit, der bisweilen an Ehrbarkeit streift, ohne weiter das Filigran des Verzierungswerks zu zerstören: wir finden in seinen Bearbeitungen alten Wein in neue Schläuche gegossen.

VIVACE, E dur $^2/_4$. Dies Capriccio entspricht seinem Namen völlig durch einen stets lebhaften rhythmischen Wechsel, durch kapriziös aufleuchtende Akzente, durch dazwischen huschende Verzierungen, durch die perlenden Passagen, die die abgestoßenen Noten ablösen, und vor allem durch dies Zwitterspiel von ausgelassenerem Übermut und Anwandlungen von Mißmut. Das Ganze atmet Geist und Witz. N—

Pastorale aus zwei Sonaten No. 1. Bearbeitet von Carl Tausig.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Domenico Scarlatti galt als der erste italienische Klavierspieler seiner Zeit und hat 349 Klavier- und Orgelkompositionen hinterlassen. Eines seiner bekanntesten ist die vorliegende Pastorale, die von dem leider zu früh verstorbenen großen Klaviermeister Carl Tausig für den Konzertgebrauch eingerichtet worden ist. Wie der Name besagt, stellt uns das Hirtenstück eine ländliche Szene vor, wie sie zu jener Zeit gern komponiert wurden. In zierlichen Läufen, graziösem Rhythmus, feinen Fiorituren und Schnörkeln zieht das anmutige Idyll an uns vorüber. In wiegendem Takt- maß glauben wir eins der früher so beliebten „Schäferspiele" vor uns zu sehen, zierliche Tänzer und Tänzerinnen in Rokokokostümen. Infolge Fehlens der Massentöne und infolge der Klarheit und Durchsichtigkeit stehen dem Verständnis dieses Stückes keine Schwierigkeiten entgegen. R—

Sonate No. 31, A dur.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

ALLEGRO ASSAI. Einige Rokokofiguren, die sich mit steifer Grazie uns vorstellen. Zu ängstlich, sich ungezwungen zu geben, bemerken wir bei ihnen stets dieselben Bewegungen, ohne besondere Veränderungen, ein wenig tändelnd und immer mit einer zierlichen Schlußverbeugung, von einem koketten Lächeln begleitet. Die formellen Redensarten galanter Kavaliere werden in bescheidener Zurückhaltung von den Damen abgewiesen, während die Herren in steigender

Begeisterung ihre Behauptungen wiederholen. — E dur — doch nun werden die Damen lebhafter in munterer Geschwätzigkeit wenden sie sich mit leichtem Kopfnicken anderen Gruppen zu, w sich dasselbe wieder abspielt.

Im — zweiten Teil — müssen zarte Frauenstimmen dem Geschwirr der stärkeren Männerstimme — Baßfiguren — weichen, nur hin und wieder treten diese zurück. Darauf kommen wir in di Nähe einer besonders lebhaft geführten Unterhaltung, die durch das Vorbeischreiten vornehme Persönlichkeiten bis zum Flüsterton herabgedämpft, aber dann in ursprünglicher Lebhaftigkei weitergeführt wird. Dieses Kabinettstückchen muß mit aller Feinheit auf der Phonola durch geführt werden. R—

DIRK SCHÄFER

(geb. 1876)

Etüde op. 3. No. 8 (Ferruccio Busoni gewidmet).

Originalspiel von Johan Wysman.

Das den acht Etüden zugeteilte Stück ragt als selbständige Nummer so heraus, daß wir es gern begreifen, wenn Phonola und Dea sich auch dieses interessanten Stückes bemächtigt haben. Da mit allen Schwierigkeiten gespickte Tonbild führt uns auf einen einsamen, gefahrvollen Weg eine Moorgegend, auf dem ein junges Weib dahinwandelt. Mit zerrissenem Herzen will sie den To suchen, da sie an die Untreue ihres Geliebten glaubt. Sie ist ihm entflohen und geht nun fassungs los einer nebelverschleierten Welt entgegen. Da, plötzlich steht sie gebannt, — p volante — kleine Irrlichter huschen geisterähnlich vorüber und umgaukeln ihre Sinne. Immer zahlreiche treten sie auf und scheinen — Meno mosso — einen Tanz aufzuführen, um das gehaßte Menschen bild noch näher in das Moor zu locken — sempre p, misterioso —. Entsetzt über die schaurig Umgebung, will sie sich dieser entziehen — kurze Akkordgriffe mit links chromatischer Unterlage — Die Geister des Moors locken von neuem — leggierissimo —. Ein Kampf entsteht — f fz, accel. — aus dem die Irrlichter anscheinend als Sieger hervorgehen. Ihre Sinne schwinden. Wie im Traum hört sie eine Weise — il canto —, die sie ihrem Geliebten so oft gesungen. Sehnend schreit si hinaus nach ihm, sie will und kann ihn nicht lassen. Der Geliebte, der sie mit fiebernder Has gesucht — fz — findet sie, mit dem Tode ringend. Mit aller Kraft — ff ardito — entreißt er si dem schrecklichen Moor. Er singt ihr das Lied seiner Liebe ins Ohr und führt sie siegesgewi — marcatissimo — aus dem schwarzen Moor — Läufe — in die Wirklichkeit zurück. R—

XAVER SCHARWENKA

(geb. 1850)

Zwei Erzählungen am Klavier op. 5. No. 1.

Originalspiel vom Komponisten.

I. LENTO ESPRESSIVO, Des dur $^6/_8$. Eine traulich wonnesame Kunde ist es, die ur unser Erzähler am Klavier verrät. Er wiederholt sie, indem er den Hauptbestandteil des Thema mit kleinen „Broderien" garniert. Nicht mehr als ein kaum merkbares Tröpflein Wermut misch

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ich dem Nebenteil bei, worauf der Hauptteil in der ersten warmsonnigen Heiterkeit den ersten Abschnitt (in der dreiteiligen Liedform) beschließt.

MOLTO VIVACE, fis moll $^6/_8$. Der Charakter der Erzählung gewinnt ein völlig andres Gepräge im bewegten Mittelsatz, den wilde Erregung, heftiges Streiten, von scharfrhythmischen Fanfaren durchdonnert, erfüllen.

Der Sturm der Empfindungen legt sich, und aufs neue beherrscht die sorglose Traulichkeit des ersten Teils die Stimmung. (Tempo primo).

II. MOLTO VIVACE, F dur $^2/_4$. Die zweite Erzählung ist in aufgeräumtestem Plauderton gehalten. Mit behender Geläufigkeit wird der Gegenstand der Erzählung mit allem Drum und Dran ausgesponnen, und man kommt kaum zur Frage, ob denn wirklich das Alles gar so wichtig sei.

TRANQUILLO ED ESPRESSIVO, D dur $^3/_2$. Das Wichtige, das Bedeutsame stellt sich erst hier im Mittelsatz ein, wo sich durch das Passagengewirr eine schöne, warm empfundene Cantilene Bahn bricht, deren Gefühlsgehalt allmählich sich bis zu zwei Höhepunkten (FF Quarte-Sext-Akkord auf Fis in H dur, und auf A in A dur) steigert. Dann kehrt die Ruhe wieder, doch dann auch wieder das hurtige Geplapper des Anfangs, das sich in einer leichten, losen Passage verflüchtigt. N—

Etüde op. 27. No. 3 Es dur (Staccato).

Originalspiel vom Komponisten.

EINLEITUNG. Von ferne her nähern wir uns einem Walde. Leise heimelt uns schon von weitem ein Rauschen an — Staccato mit Pedal —, zuweilen stärker, dann schwächer. Je näher wir kommen, desto voller und melodischer erscheint uns das Erzittern der Blätter und Äste, die Bewegung des Waldes. Schon klingt — p, pp — feines Vogelgezwitscher durch. Nun glaubt man in einiger Entfernung Wanderer ihre Weisen singen zu hören, aber leichte Windstöße verwischen diese Weisen. Nachdem sie erloschen, geben wir uns wieder dem Zauber des Alleinseins im Walde hin. Doch nicht lange währt diese Stille. Es erheben sich von neuem schwache Luftbewegungen, die nach und nach stärker anschwellen und die, nachdem — ff — sie ihre größte Stärke erreicht haben, erst in dem letzten, allmählich schwächer werdenden Akkord zur Ruhe gelangen. R—

Novellette op. 22. No. 1 f moll.

IN MÄSSIG SCHNELLER BEWEGUNG, f moll $^3/_4$. Eine grillenfängerische, etwas unwirsche Laune nach Schumanns Art tönt uns als Stimmungsuntergrund dieser Novellette entgegen. Die Melodik ist scharf und abspringend, die Rhythmen sind streng und schroff, und alle Augenblicke donnert ein Akzent durch den Tonsatz. Als Gegensatz hierzu erscheinen im Jambenrhythmus die freundlich wie leise Glocken klingenden Terzen, von „glättenden" Arpeggien begleitet, und als Folge dieser Intervention erklingt nunmehr auch der Anfang, mit neuer gehmeidiger Begleitungsparaphrase versehen, in freundlicher Färbung. Eins reiht sich ans andre, und in ähnlicher Stimmungsschattierung ist auch das neue Moment gehalten, mit der bereichert die Novellette sich wiederholt, dazu als zweite Stimme ein chromatischer Auf- und Abwärts-Gang in Viertelsynkopen, als dritte ein ebensolcher Gang in Achteln, dazu als Grundton das ausgehaltene As.

EIN WENIG SCHNELLER. „Und das geschah auf einem Balle, und wir tanzten die polnische Mazurka", die, wie man aus des Komponisten polnischen Tänzen weiß, ihm besonders

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

gut gelingt und deren Rhythmus, wie wir jetzt „rückblickend" gewahren, schon von Anfang leise das Stück durchhämmert hat. In der Tat erweckt der im Mazurkarhythmus gehaltene Mittelsatz sofort das Bild tanzender Polen vor uns, die ihrer Melancholie so wenig Zwang antun, wie ihrer vertraulich kosenden Galanterie (in dem reizvollen Ges dur-Teil).

IM ERSTEN ZEITMASS. „Und dann mußte es ja so kommen, wie ich's schon vorhin erzählte": der erste Teil wird kurz wiederholt und mit einem fast grimmig daherstampfenden Schluß versehen.

Diese Novellette bildet ein ebenso interessantes Klavierstück, wie sie durch ihren gediegenen, jeder Seichtheit entbehrenden Inhalt, durch reiche Erfindung und dabei doch einheitliche Stimmung fesselt. N—

Polnischer Nationaltanz op. 3. No. 1.

Originalspiel vom Komponisten.

Die beiden Brüder Xaver und Philip Scharwenka erkennen wir heute als die ersten polnischen Komponisten der Jetztzeit an, polnisch im Chopinschen Sinne. Besonders Xavers polnische Tänze tragen den ihnen eigenen Typus, nämlich einen durch prägnante Rhythmik und Dynamik gezeichnete ritterliche aristokratische Art, ein glühend feuriges Naturell und eine durch Trivialität nie verletzte Würde und Schönheit. Die Flugkraft und Eleganz, mit denen Chopin seine Tänze geschaffen, haben in Xaver Sch. den getreuesten Nachahmer gefunden. Obgleich seit Jahren räumlich von Polen getrennt, hat er doch seinen heimischen Volksweisen gelauscht und ihren einfachen Gestalten den klavieristischen Adel verliehen. Man glaubt eine Kavalkade polnischer Edelmänner vor sich zu sehen, wie sie mit lärmender Lustigkeit die Szene beleben und mit Enthusiasmus sich den sporenklirrenden Tänzen und Bewegungen hingeben. Der Mittelsatz führt uns die polnischen Schönen vor Augen, mit Grazie und edlem Reiz sich am Reigen beteiligend, bis alle wieder in den berauschenden, echt slawischen Anfangsteil einfallen. R—

FRANZ SCHUBERT

(1797—1828)

Erlkönig. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Conrad Ansorge.
„ „ Hermann Kellner.

PRESTO AGITATO, g moll $^4/_4$. Diese Klavierübertragung bildete einst einen der größten Triumphe des reisenden Virtuosen Liszt, und noch jetzt erstrahlen die Blicke der wenigen hochbetagten Zeugen jener Konzerte in schwärmerischem Glanz, sobald sie des Erlkönigs gedenken. Was zunächst das Original betrifft, so hat keine der ungemein zahlreichen andern „Erlkönige", unter denen der von Karl Loewe wohl der wertvollste ist, dem Schubertschen Bruder das Lebenslicht auszublasen vermocht, trotz der schwierigen Klavierbegleitung, die den Anlaß bildete, daß Schuberts Lieder ihm mehrfach von Verlegern zurückgeschickt wurden. Die Ursache einer solchen Beliebtheit bildet die ungemein scharfe und dabei doch mit einfachen Mitteln erfolgende Charakterisierung der Vorgänge der Ballade. Liszt hat nun vermittelst seiner glänzenden Klavierübertragungskunst diese Charakteristik noch durch reichere Harmonisationen und durch noch

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

schärferen Schattierungswechsel gehoben und dadurch ein Virtuosenstück ersten Ranges geschaffen. Von auftretenden Personen sind nicht weniger als vier zu unterscheiden: der Erzähler, der Vater, das Kind, der Erlkönig. Das Hauptmotiv der Begleitung ist ein Sturmmotiv, das übrigens in seiner ersten Hälfte ganz genau von Wagner in der Einleitung zu seiner Walküre übernommen worden ist. Das verängstete Kind glaubt in den blinkenden Birken die Erscheinung, in den wispernden Erlen die Stimme des Erlkönigs zu gewahren, der Vater beschwichtigt es, kann aber eine aufsteigende Besorgnis um seinen Liebling nicht unterdrücken. Immer rauschender harft der Erlkönig, immer verführerischer klingt sein Gesang. Immer nach dem Gesang des Erlkönigs gellt, zur Kennzeichnung der Angst des Kindes, eine schrille Dissonanz (kleine Sekund) in die Höhe. Die Gangart des Pferdes wird immer mehr beschleunigt, man hört sein atemloses Keuchen, merkt das Grausen des Vaters, der sein Kind unter seinen Händen sterben fühlt: zu spät, „in seinen Armen das Kind war tot". Zwei rauhe Akkorde erläutern die Gewalt des unbarmherzigen Verhängnisses N—

Fantasie op. 78 G dur. No. 3 Menuett h moll.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

ALLEGRO MODERATO, h moll $^3/_4$. Herkules bei Omphale! Im Hauptteil vollführen kriegerische Herbheit und weibliche Beschwichtigungskunst einen Wechseltanz miteinander. Besonders unwirsch tobt die erste im 2. Teilchen, wenn sie zwischen den stets gleichbleibenden D-Oktaven die Stufen der Tonleiter hinuntertrappst, und besonders einschmeichelnd äußert sich alsdann das weibliche Zartgefühl. Wirklich ist auch der Held nunmehr ein wenig gebändigt: er, der zuerst tobte, beginnt zu säuseln. Aber erst im Trio (H dur) ist jeder Widerstand gebrochen. Herkules sitzt am Spinnrocken und lauscht auf eine heimlich wiegende Zauberweise. Spricht aus der Ausweichung nach As gleich Gis dur, die durch das Glöcklein Dis eingeführt wird, nicht ein holdes Erlebnis von sanft verträumter Wonne? N—

Frühlingsglaube, Lied. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Conrad Ansorge.

Die Übertragung von Liedern für das Pianoforte ist häufig eine viel schwierigere Arbeit, als wie man vielfach annimmt. Wohl liegt der ganze gedankliche Stoff vor, ein eigentlich Neues wird daher auch nicht mit Klavierübertragungen geschaffen. Aber gerade in dem Umstand liegt das Schwierige, möglichst getreu und sinngemäß die Wirkung des Gesanges in die Klavierpartie hineinzutragen. Darum haben gar häufig die vorzüglichsten Pianisten sich als die besten Kenner ihres Instrumentes der Aufgabe von Klavierübertragungen gewidmet, ohne befürchten zu müssen, in ihrem Ansehen als Komponisten Schaden zu leiden. Und so verdanken wir auch dem bedeutendsten Pianisten, Franz Liszt, eine große Anzahl von Klavierübertragungen, die in ihrer Art als vollgültige Meisterwerke betrachtet werden können. Nicht in letzter Linie hierzu zählt die zum Gemeingut des musikalischen Deutschland gewordene Schubertsche Lieddichtung „FRÜHLINGSGLAUBE". Es zeugt von Liszts pietätvoller Auffassung, daß er das einfache Lied mit entsprechend einfachen Mitteln behandelte und so die Stilreinheit nicht außer acht ließ. Der FÜHRENDEN STIMME gab er eine subtile Behandlung in angemessener Weise, und wo es ihm besonders geeignet erschien, legte er sie in die Mittellage innerhalb der Begleitstimme. Mit

Rücksicht darauf, daß bei einer wörtlichen Übertragung der mangelnde Reiz der Singstimme zu sehr hervortreten würde, brachte Liszts ausgeprägt künstlerischer Geschmack an geeigneten Stellen einiges

FIGURENWERK, um auf anderer Seite pianistisch den erforderlichen Ersatz zu schaffen. Aus diesem Grunde fügte er gegen den Schluß hin selbständige Arabesken wie zierlich geschlungenes Laubwerk hinzu. R—

Gretchen am Spinnrad. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Conrad Ansorge.

PAS TROP VITE, d moll $^6/_8$. Das fortlaufende Band des ganzen Liedes ist die melancholische Spinnfigur, die durch leise Bässe (den Fußtritten entsprechend) rhythmischen Halt gewinnt. Aus dumpfer Trübsal empor drängt sich der Gesang der verlassenen Spinnerin. Freundlicher färbt er sich, sobald sie dem Bilde des Geliebten nachhängt (F dur. „Sein hoher Gang"). Die Episode erhebt sich zu immer größerer Beseligung bis zum Wort „Sein Kuß"! Doch sogleich führt die nachschlagende Dissonanz wieder zur ersten Trübsal zurück, die (auf dem Grundton A mit der Dissonanz B-Cis oben) herber als zu Anfang wiederkehrt. Das Spinnrad stockt und kommt erst allmählich wieder in Gang. Unwillkürlich hängt sie wieder der Erscheinung des Einzigen nach. Ihre Sehnsucht erhebt sich immer gewaltiger und erreicht ihren Gipfel in dem verzweiflungsvollen Aufschrei „an seinen Küssen vergehen wollt'!" Sofort umfängt uns wieder Öde und Schwüle der einsamen Stube der Spinnerin.

Reichste Ausdrucksschattierungen, tiefste Leidenschaft bei mädchenhafter Schlichtheit und Natürlichkeit bilden die unverblaßten Vorzüge dieses wundervollen Liedes, dessen reinmusikalischer Goldgehalt am besten daraus erhellt, daß es durch Liszts Übertragung zu einem hochpoetischen Klavierstück umgeschaffen worden ist. N—

Horch, horch die Lerch, Ständchen.

Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Josef Sliwinski.

Die Unmasse Lisztscher Übertragungen eigener und fremder Werke für Klavier, besonders die verschiedenen Liedertranskriptionen nach Schubert, Schumann, Franz bilden eine eigene, kleine Welt für sich. Die teilweise einfachen Lieder wurden durch die nur Liszt eigene romantische Tonpoesie eines intimen subjektiven Stimmungsausdruckes auf das Klavier übertragen und in genialer Weise fortgeführt und erweitert. Ganz neue, glühendfarbene Blüten erwuchsen aus den Zaubertönen Lisztscher Muse. Seine universelle Produktivität schuf mühelos auch jenes bekannte Schubertsche Lied: „Horch, horch die Lerch' im Ätherblau" in Form einer nicht zu schwierigen Paraphrase. Trillernder Lerchengesang, ihr flatterndes Heben in die Lenzesluft, Jubel und Freude, Frühlingsstimmung legt er hinein in entsprechende wechselnde Umspielungen der Hauptmelodie; mit höchsten Tönen und zarten Rhythmen beschließt er die feinen, stimmungsvollen Variationen. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Impromptu op. 90. No. 2 Es dur.

Originalspiel von Joseph Wieniawski.

Was wir an Schuberts Kunst besonders bewundern, ist die leicht flüssige, sprudelnde Phantasie, die, mit flüchtigem Stift dahingeworfen, wie in diesem Impromptu, reizende Bilder seiner Augenblicksstimmung zeichnet. Hier erblicken wir das Bild des sorglos Friedlichen, dahingleitend ohne Fährlichkeiten zu begegnen. Kennt ja das unter dem Schutze der Eltern aufwachsende Kind keine Gefahren, sorglos eilt es der Zukunft entgegen. Doch siehe da, ganz geebnet ist der Weg nicht, plötzlich verliert der Boden die Ebene, zwei zum

MITTELSATZ überleitende Halbtöne lassen den Lauf stocken. Aber der jugendliche Leichtsinn überhüpft auch die entgegenstehenden Hindernisse, die Grundstimmung geht darum doch nicht verloren, das besagen ja die weiterhin hüpfenden

TRIOLEN. Wenn auch dem Glückskind nicht alles gerät, der zum Schluß sich hervorkehrende Mollcharakter erzählt ja von einigen Nasenstübern des Schicksals, die aber doch nicht allzu ernst aufgefaßt werden dürfen. Mit einer guten Dosis leichter Lebensauffassung geht's schließlich dem Ende zu. R—

Impromptu op. 90. No. 3 G dur.

Originalspiel von Teresa Carreño.

Die kleinen Klaviertonpoesien, die in Beethoven zuerst ihren Meister und Begründer gefunden haben, gestaltete Schubert mit seiner eminent lyrischen Begabung immer mehr aus. Er schuf Kleinkunstwerke, die bis zur heutigen Stunde nicht von seinen Nachfolgern Mendelssohn und Schumann überholt worden sind. In heller Bestrahlung erhalten sich die Impromptus und Moments musicaux mit ungeschwächter Kraft, denn Schubert ist der größte musikalische Lyriker aller Zeiten und wird es auch wohl ewig bleiben. Auch der poetische Gehalt dieses G dur-Impromptus übt auf uns einen unendlichen Zauber aus. Über schmuckloser, einfacher Begleitung erhebt sich eine innige, süße Melodie, die in Wärme und Inbrunst dahinfließt. Ein Zwiegesang, der in Höhe und Tiefe stets in Wohllaut getaucht ist. Eine Tonpoesie, die dem ersten Satze der Mondscheinsonate von Beethoven ähnelt, ihn aber an Melodienreichtum übertrifft. Der Phonola ist hier Gelegenheit gegeben, mit ihrem zartesten Pianissimo eine erhöhte ästhetische Wirkung auszuüben. Man könnte geneigt sein, hier die Worte Grillparzers anzuwenden, als dieser seine Geliebte beim Zuhören des Schubertschen Spiels mit folgenden Worten porträtierte:

„Still saß sie da, die Lieblichste von allen,
Aufhorchend ohne Tadel, ohne Lob;
Das dunkle Tuch war von der Brust gefallen,
Die, nur vom Kleid bedeckt, sich atmend hob;
Das Haupt gesenkt, den Leib nach vorn gebogen,
Wie von den flieh'nden Tönen nachgezogen. R—

Impromptu op. 90. No. 4 As dur.

Originalspiel von Harold Bauer.

Dieses Impromptu (aus dem Stegreif komponiertes musikalisches Gedicht) gehört zu den bekanntesten und beliebtesten der kleineren abgeschlossenen Klavierstücke Schuberts. Dem genialen Liederdichter war diese Kompositionsgattung eine notwendige Ergänzung seines Liedstils. Dem

überquellenden melodischen Fluß, der unaufhörlich dem Innern Schuberts entströmte und nach Ausdruck verlangte, konnten die vokalen Mittel nicht genügen, und so mußten die reichen instrumentalen Formen zur Unterstützung dienen. So entstanden die Impromptus und Moments musicaux, die sämtlich den Charakter rein lyrischer Stimmungen tragen. Das As dur-Impromptu beginnt mit einem Akkordformenspiel, das zunächst bloß reizvolle Klangeffekte bezweckt. In ihrer perlenden Gleichmäßigkeit gestaltet sich dieses Spiel zu einer entzückenden Folge von Akkordreihen. Nach kurzer Dauer umranken sehr leicht zu erkennende melodische Partien in abwechselnder Baß- und Diskantlage dieses Harfengetön. Den auch hier nicht fehlenden Mittelsatz benutzt Schubert zu einer kräftig einsetzenden, lang auslaufenden Melodie, die nur in der oberen Lage regiert. Schuberts Individualität kommt in diesem Klavierstücke voll und ganz zur Erscheinung. Er mag noch so viel mit den einfachsten Mitteln arbeiten, hier also mit objektlos schmelzenden, gebrochenen Akkorden: dem Drang nach Gefühlsinhalt und edelmusikalischem Ausdruck wird er stets gerecht. Dadurch freilich gewinnt dieses Klavierstück, wie die andern gleicher Gattung, jene romantische Unbestimmtheit und eine Unendlichkeit der Empfindung, die eben nur der absoluten Musik eigen ist und uns immer wieder von neuem anregt. Die gleichartigen Akkordbegleitungen sind in ihrer äußerst regelmäßigen Wiedergabe wie geschaffen, die Vorzüge der Phonola in das hellste Licht zu setzen. R—

Impromptu op. 142. No. 2 As dur.

Originalspiel von Alfred Grünfeld.

Dieses Impromptu dürfte den beliebtesten der kleinen Schubertschen Klaviersachen beizurechnen sein. Wie schon sein Name besagt, erblicken wir in ihm den Ausdruck der „Laune des Augenblicks".

ALLEGRETTO. So liebenswürdig melodiös das Hauptmotiv ist, dürfen wir das Charakteristische nicht in der melodischen Natur des Sätzchens suchen, sondern in der reizvollen Rhythmisierung, die ihre Eigenart durch das verlängerte zweite Viertel und das nachschlagende Achtel erhält. Eine weitere thematische Behandlung des melodischen Gedankens hat Schubert deshalb auch unterlassen. Sowohl im Einleitungssatz, wie auch

A TEMPO in der Reprise tritt das Thema immer wieder in derselben Form und Tonart wieder auf. Die neckische Laune seiner Augenblicksstimmung erfüllte sich, indem er sie lediglich in einen ausgeprägt scherzhaften Rhythmus einkleidete. „Was gilt mir das Morgen, nur dem Heute, dem Augenblick gehöre ich, in ihm will ich mich ausleben", das etwa besagt uns das Impromptu.

TRIO. An dem Mittelsatz, der, um einen fühlbaren Gegensatz zu schaffen, in figurativen Akkorden erklingt, ist die Rhythmik des Basses, sowie die leichtflüssige Modulation bemerkenswert, ein auf- und abstrebendes und darum wechselvolles Bild unseres Gefühllebens. R—

Impromptu op. 142. No. 3 B dur (Rosamunde) Thema und Variationen.

Originalspiel von Artur Schnabel.

Dieses Thema mit Variationen verdient den Namen Impromptu ganz wohl insofern, als es einer glücklichen Inspiration des Augenblicks sein Entstehen zu verdanken scheint. Das Thema atmet eine sonnige Naivität und ist, wie fast die meisten Schubertschen Einfälle, ein Lied ohne Worte, licht, liebenswürdig und anmutend, mit einem kleinen leisen Nachspiel zum Austönen am Ende. Die erste Variation umschreibt das Thema in geläufiger Sechzehntelpassage mit rhythmisierter Oberstimme. Die zweite zeichnet sich im Gegensatz zur gleichmäßig verlaufenden

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ersten durch größere rhythmische Eigenart aus, die sich im Wechsel von Passage und ruhenden Noten kundgibt, wobei die Begleitung synkopiert wird und durch ihre gegen den Takt erfolgenden Einschnitte für weitere Belebung sorgt. Gegen den Schluß herrscht das Passagenwerk vor, das schließlich in feinem Staccato zur Tiefe eilt. Die dritte Variation bringt eine plötzliche Verdüsterung des Themas (b moll) in Gestalt einer Klagemelodie über gleichmäßigen Achteltriolen, die doch nicht so trübe gehalten ist, als daß sie dem naiven und schlichten Grundcharakter des Ganzen widerspräche. Auch taucht in Var. 4 in einer überraschenden Ausweichung nach Ges dur gleich der erste Frohsinn, zunächst traulich und heimlich empor, und zwar rhythmisch wieder in sehr eigenartiger Form.

Die Schlußvariation greift wieder die Fassung der zweiten Variation auf. Die Synkopen in der Begleitung kehren auch hier wieder; das Passagenwerk ist durch die Verwandlung von Sechzehnteln in Sechzehnteltriolen reicher und perlender geworden. Zum Schluß kehrt in der Tiefe das Thema in leisem Nachhall wieder und schließt den Kreis von Strahlenbrechungen, den es durch eine glückliche Schöpferslaune erfahren hat. Das Stück gehört zu den beliebtesten Nummern des Unterrichts wie des Konzertvortrags. N—

Impromptu op. 142. No. 4 fmoll.

Originalspiel von Eugen d'Albert.

Dieses Impromptu hätte auch „Humoreske" genannt werden dürfen. Anmut und neckischer Trotz bilden den Charakter des Stückes. Das zeigt sich schon in den vier Einleitungstakten als Vordersatz der 16 taktigen Periode. Die drei ersten Takte liebenswürdiger Scherz, der 4. Takt durch Akzentuierung des 2. Achtels — auf g — den Ausdruck des Eigensinns! — f —. Wir hören einen Dialog zwischen urwüchsiger Kraft — f — und liebenswürdiger Anmut — p —. Im 5. Takt — f — wiederholt sich das Spiel der Gegensätze. Mit dem — Triller — tritt gleichzeitig ein neuer Gedanke auf. Weiterhin wiederholt sich das Ursprungsthema — a tempo — nimmt aber — beim 2. Cresc. — 9 Takte hindurch den Charakter des spröden Eigensinns an — Staccatis —. Im neuen Satze — legato pp — erscheint ein anmutiges Idyll: Zephyrgesäusel über einer 22 taktigen orgelpunktartigen Stelle — über as — und bei — cresc. — noch an Stärke des Ausdrucks gewinnend — con delicatezza — ein allerliebstes Genrestückchen. Unvermutet sind wir in einen Elfenreigen hineingeraten, die zierlichen Figürchen in ihrem Durkolorit als Ausdruck der Lebensfreudigkeit. Mit Eintritt der As dur nehmen breite Läufe den meisten Raum in Anspruch. Wie ein edles Rennen! In schöner Modulation geht es über dem As dur-Wege wieder in den Gedanken über, den wir schon bei der delicatezza kennen lernten. Auf mannigfachen Irrfahrten noch, die hübsche Gedanken zutage treten lassen, tollt der Presto-Satz sein übermütig Liedlein. Dann hurtig mit Donnergepolter geht's zur Tiefe hinab! R—

Zwölf Ländler op. 171 Ddur.

Originalspiel von Alfred Cortot.

In den anmutigen Weisen dieser Ländler spiegelt sich so ganz der liebenswürdige, melodienreiche Schubert wider und das „gemütliche" des Charakters seiner Landsleute. Ist doch der Ländler eine besondere Eigenart, eine beliebte Tanzmanier der Wiener, wie sie die Franzosen in der Tyrolienne nachgeahmt haben. In der 1. Nummer stellt Schubert in der Begleitungsform des Basses die Schritte der Tanzenden vor. Takt 14—16 zeichnet die Pas. Der 2. Teil des ersten Satzes erscheint als modulatorische Umwandlung des 1. Teiles. In Nr. 2 spielt derber Humor hinein.

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

In Nr. 3 und 4 erkennen wir die geschmeidigen Formen eines im Tanzrhythmus sich bewegenden Mädchens. In Nr. 5 nehmen wir in lauschiger Ecke ein zärtlich kosendes Liebespärchen wahr, das im 2. Teile der Nr. 6 in übermütige Stimmung gerät. Nr. 7 zeichnet realistisch den Tanzboden. Mit besonderer Naturtreue wird uns die wichtige Figur des Baßspielers vorgestellt, der seine eindringlichen Pizzikatis zu Gehör bringt. Nr. 8 ein anderes Bildchen, das nach deutscher Art einen elegischen Ton annimmt. In Nr. 9—12 kommt das eigentümlich Wiegende des Ländlers zu seinem Recht. R—

Der Lindenbaum. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Raoul von Koczalski.

„Am Brunnen, vor dem Tore", wem ginge nicht das Herz auf bei diesem innigen, volkstümlichen Liede! So mußte auch unter der musikalischen Zauberfessel Liszts ein Wunderwerk erstehen, das uns die schwärmerische Stimmung des Liedes getreulich widerspiegelt. In schlichten Tönen und Akkorden — semplice — führt Liszt die Weise ein, den Klaviersatz Schuberts nur wenig überragend. Der 2. Strophe gibt er jedoch schon malerische Gestalt. „Ich mußt auch heute wandern, vorbei in tiefer Nacht" — dolente marcato, tiefe Oktavenläufe — „Und seine Zweige rauschten" — dolcess. armonioso — „als riefen sie mir zu: komm her zu mir, Geselle, hier findst du deine Ruh!" Die 3. Strophe fordert erst recht zu kräftigen malerischen Strichen auf. „Die kalten Winde bliesen, mir grad' ins Angesicht" — molto agitato — sembre string. — chromatische Läufe und Tremolos —. In wilder Erregung schildern die Lisztschen Farben die schmerzlichen Gefühle des einsamen Wanderers, bis auch der Schluß eine versöhnliche Stimmung annimmt. „Nun bin ich manche Stunde, entfernt von jenem Ort, Und immer hör ich's rauschen: du fändest Ruhe dort." — R—

Militärmarsch op. 51. No. 1. Arrangiert von Carl Tausig.

Originalspiel von Teresa Carreño.

Aus dem einfachen Schubertschen Original hat Tausig ein glänzendes, effektvolles Virtuosenstück gezimmert. Freilich, der Virtuose, der es spielt, muß den straffen Rhythmus und, zur Erzielung eines ganz allmählichen Crescendos, die Kunst der Steigerung einer Carreño vom leisesten Pianissimo bis zum markigsten, dröhnenden Fortissimo zu entfalten wissen.

ALLEGRO VIVACE, Des dur $^2/_4$. Ganz von fern kündigt sich das Nahen der stattlichen Kriegerschar an, die, immer näher kommend, im Paradeanzug im lachenden Sonnenschein die Zuschauer jedes Alters und beiderlei Geschlechts herbeilockt. Das ist der Marsch der Elitetruppe, prickelnd, feurig, voll Kriegsmut und Siegeszuversicht.

TRIO. UN POCO PIU TRANQUILLO, Ges dur. Daß auch in der rauhen Soldatenbrust ein warm empfindendes Herz schlägt, erkennt man aus dem durchweg leise gehaltenen Mittelsatz, in welchem das kriegerische Selbstgefühl von naivem Frohsinn und bald auch von fast elegischer Weichheit abgelöst wird. Denkt der Krieger an die Lieben zurück, die er in der Heimat verließ?

VIVACE, Des dur. Bald hat der echte Soldatengeist alle weichen Anwandlungen verscheucht, und nur noch heller und jubelnder lodert der kriegerische Stolz auf, der der Welt verkündet, daß eine starke Wehr die erste Vorbedingung für ein ersprießliches friedsames Wirken bildet.

Es ist sehr zu verwundern, daß dies Ideal eines Militärmarsches noch nicht den Weg zur Truppe gefunden hat, die er verherrlicht und der er zum Ansporn dienen müßte. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Moment musical op. 94. No. 2 Asdur.

Originalspiel von Conrad Ansorge.
„ „ Ossip Gabrilowitsch.

„Dort wo du nicht bist, ist das Glück". Die Erdenfremdheit des Wanderers, der zeitlebens von einem Lande der Sehnsucht träumt und in dessen Sinnen sich die Träne darüber schleicht, daß er dies Land niemals sehen wird, tönt uns aus diesem wundervollen Tongedicht entgegen. Schubert war und blieb ein Fremdling auf Erden, so lange er lebte; die Schönheit seiner Muse fand noch keine offnen Herzen, und sein bescheidenes, unpraktisches Wesen ließ alle seine Versuche, eine einigermaßen seinem Genius entsprechende Stellung zu finden, scheitern. So wurde er recht eigentlich zum Romantiker, nicht zu einem solchen, der aus den Erzählungen und Legenden der romantischen Poesie seine Anregung zog. Ach, er bedurfte ihrer nicht, es tönte und sang in ihm ohne Unterlaß. Aber ein Romantiker, der die Welt floh und sich einspann in sein Paradies der musikalischen Schönheit, die ihm ihre süßesten Offenbarungen anzuvertrauen nicht müde wurde.

ANDANTINO, As dur $^{9}/_{8}$. In langsamem, idealisiertem Tanzrhythmus wiegt es wonnig und linde, dann und wann stiehlt sich ein Seufzer empor (fis moll). Die verhaltne Träne rinnt langsam die Wange hinab. Noch gelingt es, sie hinwegzulächeln; das erste Träumen (As dur) gewinnt sogar noch an Milde und Ausführlichkeit und ertönt friedsam, fast gegenwärtig gewiß. Da (fis moll) regt sich der Schmerz wieder, diesmal nicht in Gestalt der schleichenden Träne, sondern als bittrer scharfer Vorwurf.

Wieder erstirbt diese Klage, und wieder (As dur) hebt die süße Weise der Träume an, die für diesmal den Schmerz in Schlummer wiegt. N—

Rosamunde. Balletmusik.

Originalspiel von Alfred Grünfeld.

Eine besondere Durchsichtigkeit des Satzbaus zeichnet diese Musik aus, zumal die einzelnen Gliederungen auch äußerlich durch Wiederholungszeichen und Doppeltaktstriche erkennbar sind. Die beiden A u f t a k t e bereiten den Boden für die dem Ballet geordnete Handlung vor, die sich in hüpfenden — staccatis — und wogenden Tanzbewegungen — Bindungsbogen — darstellt. Nach den beiden ersten Wiederholungssätzchen setzt der Tanz aus; schmetternde Fanfarenklänge — f — bringen eine kräftig bewegte Stimmung, der Schluß der achttaktigen Periode führt uns einer neuen Bewegungsform entgegen. Die eine der Tanzgruppen bewegt sich im vorgeschriebenen Kreise enger durch die ständig im Baß sich wiederholenden Zirkel g d fis d — r. Hd. — während anmutig grüßend die zweite Tanzgruppe einen Blumenreigen aufführt. Die mittleren Sätze — C dur — haben den Charakter eines Trio und stellen symbolisch eine Defiliercour vor. Der erste Satz g e w i n n t bei etwas breiterem, rauschendem Vortrag, und — die f und ff Stellen gehörig hervorgehoben — zeichnet das Bild festlicher Stimmung in der Balletszene. R—

Soirées de Vienne von Franz Liszt. Valse caprice No. 2.

Originalspiel von Eugen d'Albert.

Die Erziehungsstätte des „langsamen Walzers" ist Wien. Von hier aus entwickelte er sich zum deutschen Nationaltanz und hat diese dominierende Stellung, trotz der in jeder Saison

neu auftauchenden Tänze, behalten. Im 18. Jahrhundert wurde wohl in keiner Stadt so viel getanzt, wie in Wien. Zur Zeit der höchsten Blüte des Walzers besuchten selbst der kaiserliche Hof und sein Gefolge die Ballsäle. Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, Gyrowetz und Schubert nahmen sich des deutschen Walzers in einer reichen Zahl von Kompositionen an, wenn auch der heutige moderne erst durch Lanner und die Strauß-Dynastie geschaffen wurde. Denn selbst Beethoven und Schubert gingen nicht über die damals übliche Form: kurze achttaktige Sätze mit wenigen Reprisen und einem Trio hinaus. Diese kurzen Walzertypen zeugen aber in ihrer Schlichtheit von einer innigen deutschen Gemütstiefe, im Gegensatz zu der heutigen sinnberückenden Art moderner Tänze. Deshalb war es auch begreiflich, daß Liszt sie zu Konzertstücken verarbeitete und so ihre Lebensfähigkeit verlängerte. R—

Soirées de Vienne von Franz Liszt. Valse caprice No. 4.

Originalspiel von Ernst von Dohnányi.

Die Causerie, mit der Liszt die einfachen deutschen Walzer in ihrer schlichten Art für den modernen vornehmen Ballsaal umschuf, ist berückend, staunenerregend. In den Salons der feinen Welt in Rom zeigte sich der Vergötterte stets von seiner liebenswürdigsten Seite. Ohne weitere Aufforderung setzte sich Liszt oft an das Klavier: er spielte lange und gerade was dem anwesenden Publikum mundgerecht war, Brillantes, Leichtbegreifliches, zuletzt seine „Backhändl", wie er einige der entzückenden Walzer von Schubert aus seinen Soirées de Vienne zu nennen pflegte. Immer fügte er wieder neue, graziöse Variationen hinzu, so daß die Zuhörer gar nicht aus dem Erstaunen herauskamen. Zu diesen „Backhändl" gehörte auch der vorliegende vierte Walzer, der durch seine geistreichen, prickelnden Varianten uns stets zu neuer Tanzeslust anregt. Man nehme die kleinen Walzerteile, die Liszt fast unverändert bringt, recht langsam, damit der echt deutsche Charakter zum Vorschein kommt. R—

12 Valses nobles op. 77. (Mit Ausschluß von No. 7 und 11.)

Originalspiel von Artur Schnabel.

Diese Walzer sind im Vergleich mit unsern modernen Walzern, wie sie die Walzerdynastie Strauß herausgebildet hat, fast alle etwas schwerfällig und rhythmisch derb. Namentlich fallen die scharfen Akzente auf dem dritten, sehr häufig auch auf dem zweiten Viertel auf. Der moderne Wiegerhythmus herrscht nur in den Walzern 4 (G dur) und 10 (F dur) vor. In den Walzer 6 tönt Jodeln und Klarinettenblasen, in den folgenden das Aufjauchzen ausgelassener Tanzlust hinein. Im allgemeinen sind es Walzer in altväterischer Weise, echt und treu an Gehalt und fast ein wenig eckig im Rhythmus, Kinder des Augenblicks, wie sie dem fruchtbaren Schöpfer weit schneller einfielen, als er sie auf das Notenpapier bannen konnte. Nur gegen den Schluß hin holt er auch in bezug auf den zugrunde liegenden Empfindungsgehalt etwas weiter aus: diesen Tanz kennzeichnet ein leidenschaftlich selbstbewußter Drang, der dann in dem schon erwähnten F dur-Tanz (No. 10) milde ausgelöst wird. Liszt wußte ganz genau, was er tat, als er aus der ganzen Sammlung diese beiden auswählte, um daraus den ersten Teil seiner 6. Soirée de Vienne zu bilden. Übrigens zeichnet auch den letzten Tanz eine über die schlichte Form hinausgehende fesselnde Gestaltung aus. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

ROBERT SCHUMANN

(1810—1856)

Am Springbrunnen op. 85. No. 9.

Originalspiel von Prof. Bertrand Roth.
Originalspiel von Francis Planté. (Transcription par Claude Debussy.)

SO SCHNELL ALS MÖGLICH, D dur, $^3/_8$. Dies Stück, das als virtuoses Konzertstück in der Bearbeitung für Violoncell wohl am bekanntesten geworden ist, bildet eine feinhumoristische Nachahmung des plätschernden Springbrunnens. Man sieht deutlich den sprühenden Gischt, der musikalisch sogar solche Kapriolen vollführt, wie sie ihm in natura kaum möglich wären. Wir merken, dieser Springbrunnen hat eine fühlende Seele, er ist belebt und fühlt menschlich. Im Nebensatz grob und unwirsch (in tiefen Tönen), lächelt er plötzlich (H dur) und jubelt sogar ein wenig.

Ganz allerliebst weiß er im Mittelsatz (B dur) zu plaudern, wobei ein tänzelnder Rhythmus sein Behagen an der Tändelei andeutet, und den liebenswürdig freundlichen Gesellen verrät der Schluß. Man vergesse nicht, daß das Stück dem zweiten Album für die J u g e n d entstammt und daß Schumann kindlich fühlte, als er der jungen musizierenden Welt diese Tonmalerei bescherte. N—

Contrabandista (Schmuggler). Konzerttranskription von Carl Tausig.

Originalspiel von Josef Hofmann.

Dem bekannten „Spanischen Liederspiel" für 4 Singstimmen und Klavier von Rob. Schumann ist eine spanische Romanze „Der Kontrabandist" als Anhang beigegeben, die von einem Bariton gesungen werden soll. Tausig hat daraus ein feuriges Klavierstück geschaffen, das den Inhalt dieser Romanze noch schöner zur Geltung bringt, als der Gesang es vermag. Nach einer erweiterten Einleitung, im brillanten Klavierstil geschrieben, setzt der Kontrabandiste ein: „Ich bin der Kontrabandiste, weiß wohl Respekt mir zu schaffen. Alles zu trotzen, ich weiß es. Furcht nur, die hab ich vor keinem. Darum lustig, nur lustig. Wer kauft Seide, Tabak? Ja wahrlich, mein Rößlein ist müde, ich eil' ja, ich eile, sonst faßt mich noch gar die Runde. Los geht der Spektakel dann, lauf nur zu, o mein Pferdchen. Weißt ja davon mich zu tragen". — Ein gewaltiges Presto beschließt das charakteristische Tongemälde. R—

Fantasiestücke op. 12. No. 1 b moll Des Abends.

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

Mit seinen Fantasiestücken, Kinderszenen und den Kreisleriana hat Schumann die kleinen lyrischen Klavierformen in seiner Weise rastlos ausgebaut. Beim Spielen dieses Fantasiestückes umfängt es uns wie eine Abenddämmerung, in der wir uns auf uns selbst besinnen, die uns eine stille Stunde der inneren Einkehr verschafft. Es bemächtigt sich unserer eine Stimmung, die sich mit folgenden Goetheschen Worten wiedergeben läßt:

Wenn sich lau die Lüfte füllen
Um den grünumschränkten Plan,
Süße Düfte, Nebelhüllen
Senkt die Dämmerung heran.

Lispelt leise süßen Frieden,
Wiegt das Herz in Kindesruh,
Und die Augen dieses Müden
Schließt des Tages Pforte zu. **R—**

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Fantasiestücke op. 12. No. 2 f moll Aufschwung.

Originalspiel von Albert Friedenthal.
„ „ Francis Planté.
„ „ Prof. Xaver Scharwenka.

Wenn auch die Schumannschen Fantasiestücke rein lyrischen Stimmungen entspringen, unterscheiden sie sich doch wesentlich von den auf derselben Grundlage stehenden Schubertschen und Mendelssohnschen Kleinklavierstücken, denn diese sind Umrankungen reicher Melodien und schließen sich insofern dem Vokalstil an. Schumanns Klaviertonpoesie ist rein instrumental. Sie liegt im echten Klavierstil, der nicht bloß die Melodie, sondern auch die ungemein reichhaltigen Farben der Harmonien ausnutzt. An einer Erscheinung oder den seelischen Eindrücken des äußeren Lebens entzündet Schumann seine Phantasie. Der sich entwickelnden Idee gibt er, aus dem Musikmeere schöpfend, feste Umrisse und Gestalt, und so entsteigt ein fertiges Fantasiestück, „Aufschwung" genannt, dem Meere, wie eine strahlende Nixenschönheit den Wassern. Das prächtige, beliebte Klavierstück bannt Spieler und Zuhörer stets von neuem in seinen Kreis. Wie ein Imperativ: Schwinge dich auf! rüttelt es den niedergeschlagenen, ermatteten Menschen wieder auf und bringt ihm Lebensmut und Kraft zurück. R—

Fantasiestücke op. 12. No. 3 Des dur Warum?

Originalspiel von Alfred Reisenauer.

No. 7 F dur Traumeswirren.

Originalspiel von Francis Planté.
„ „ Alfred Reisenauer.

Diese beiden Tongedichte entsprechen den beiden Phantasiegestalten Schumanns, die sich in allen seinen Klavierwerken wiederfinden: „Eusebius", der zarte, tiefe Gefühlsschwärmer und Florestan, der starke, leidenschaftliche Stürmer. No. 1 ist ein Abbild der aus unserem eigenen Leben in stillen Stunden so oft gestellten Frage: Warum?

Auch die Wahl des Titels in No. 2: „Traumeswirren" entspricht nicht einem in Musik übersetzten konkreten Begriff, sondern einer Grundstimmung, von der Schumann während des Schaffens erfüllt gewesen. Die wilden Sechzehntelfiguren, der gehackte Baß wirken auf das Gefühl wie ein unruhiger, lebhafter Traum. R—

Fantasiestücke op. 12. No. 5 f moll In der Nacht.

Originalspiel von Francis Planté.
„ „ Alfred Reisenauer.

Schumann, dessen Träumen und Sinnen fast stets von der Außenwelt abgekehrt war, ließ sich gern und häufig in die geheimen Gefilde der Musik hinübertragen, um dort seelische Berührungen mit der Außenwelt den geliebten Tönen anzuvertrauen. Seinen meisten Kompositionen liegt deshalb eine gewisse Idee zugrunde, die in der Regel durch eine Überschrift angedeutet wird. Dem Spieler ist dadurch gleichsam ein poetischer Fingerzeig gegeben in bezug auf Grundstimmung und Auffassung. Schumann liebte seine Fantasiestücke sehr und hielt selbst das vorliegende „In der Nacht" für das beste. Nach Aussage eines Biographen (Jansen) fand Schumann in diesem Stücke das Schicksal von Hero und Leander, wie er sich ins Meer stürzt, sie ruft, er antwortet, er durch die Wellen glücklich ans Land — dann die Kantilene, wo sie sich in den Armen halten —, wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann, bis die Nacht wieder alles in Dunkel hüllt. R—

Fantasie op. 17 Cdur. I. Satz.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

Dieses Franz Liszt zugeeignete Werk trägt als erläuterndes Motto die Worte Schlegels: „Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum ein leiser Ton, gezogen für den, der heimlich lauscht." — Die dieser Sentenz innewohnende Mystik wird in der Fantasie vorzüglich eingekleidet. Das geheimnisvolle Leben und Weben in der Natur, der ewig in geschäftiger Emsigkeit sich drehende Spinnrocken der Zeit, das finden wir durch die Läufe der linken Hand charakteristisch ausgedrückt. Den Ausdruck des Gedankens, daß alles vom Erdendasein abhängig sei, „den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht" hat Schumann durch die Unterstimme der ersten Sechzehntel im 1., 3., 5., 7., 8., 9. usw. Takt allegorisiert. Der „leise Ton" deutet sich durch das in jedem Takt vierfach wiederkehrende g der Mittelstimme (jeweilig dritte Sechzehntel), schöner aber noch symbolisiert durch die Mittelstimme der rechten Hand. Im 3. und 4. Takt hören wir ihn in der Klangwirkung c d, im 5. und 6. Takt als a c, im 7. bis 10. Takt als g h. Und trotzdem sich diese Töne ihrer Lage nach verändern, haben wir doch das Bewußtsein eines einheitlichen Zusammenhanges. Auch weiterhin erkennen wir in der symbolischen Darstellung den kontinuierlich fortlaufenden Ton, sei es in der Mittel- oder Unterstimme. Auch der Mittelsatz im Legendenton hat mystische Färbung. Hier soll Schumann die Sage vom fliegenden Holländer vorgeschwebt haben — erstes Tempo, ff — eine Wiederholung und motivische Bearbeitung des 1. Satzes, in die wieder — adagio — die Sage hineinschattet. Der Ausgang des Stückes klingt wie sanfte Erlösung. R—

Fantasie op. 17 Cdur. II. Satz.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

Diesen Satz schätzen wir als eine der Perlen unter den Schumannschen Klaviersachen. Mit männlicher Kraft ergreift hier Schumann ein marschartiges Thema, das als Einleitung eines gravitätischen Festzuges gelten könnte. Breit und volltönend schreitet es dahin, 5.—8. Takt erklingen wie sieghafter Jubel. Vom 8. Takt an fühlen wir die schrittartige Bewegung. Er türmt Akkord auf Akkord. Die halben Noten werden zu Vierteln in lebhafter rhythmischer Steigerung. Beim folgenden — p — beginnt die thematische Bearbeitung des Stoffes. Bei — ff — erscheint das Thema in apotheosenhafter Beleuchtung und nimmt nach dem Doppelstrich wieder frühere Gedanken auf, aber in so konzentrierter Form und doch so feiner Filigranarbeit, daß man darüber das eigentlich Fantasiemäßige vergißt. Nach dem Doppelstrich — fff, rit. — erklingt das Hauptthema mit trotzigem, wuchtigem Ausdruck. Und wie Schumann hier eine ungewohnte Sprache spricht, klingt der Satz mit ausholendem Sprunge majestätisch aus. R—

Fantasie op. 17 Cdur. III. Satz.

Originalspiel von Ossip Gabrilowitsch.

In diesem Satze bietet uns Schumann ein Stimmungsbild, welches Ruhe und Frieden in stiller Beschaulichkeit nach den Stürmen des Lebens atmet. Aus dem ersten Teil der Fantasie leuchtet uns die „gärende Jugend" entgegen, die rastlos ihren fantastischen Zielen zueilt. Der zweite Teil der Fantasie zeigt uns den gereiften Menschen, der in der Vollkraft seiner Jahre ruhigen und sicheren Schrittes durchs Leben wandert, dessen Wollen eine sichere Spannung verrät. — Dieser dritte Teil symbolisiert den zur Stille und Ruhe eingekehrten Greis. Abendstimmung lagert über diesem ganzen Satze, betrachtende Ruhe und Beschaulichkeit. Letzte Resignation, Ergebung in den Willen des Schicksals und Versagen der Kräfte. So klingt dieses schöne Tongedicht aus. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Kinderszenen op. 15. No. 1—6.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

Die Kinderszenen faßt Schumann nicht als „Kinderstücke" auf, die leicht und in kindlicher Art geschrieben sind. Ihm gelten sie als Erinnerungsstücke aus der Jugendzeit, die wehmütig und unvergeßlich in uns wurzelt. In 13 Bildern führt er uns Einzelerinnerungen aus dem Kinderleben an, die der große Meister der musikalischen Kleinkunst malerisch treffend illustriert. Eine seltene Naive und Zartheit der musikalischen Schilderung haben diese Kinderszenen zu den beliebtesten Klavierstücken im häuslichen Kreise gemacht.

Nr. 1. „Von fremden Ländern und Menschen" schildert uns den Eindruck, den damals die fremden Dinge auf uns ausgeübt. Wie gebannt — weiche Führung des melodischen Flusses — horcht das Kind diesem Zauber, der sich unverbrüchlich seinem Gedächtnisse einprägt.

Nr. 2. „Kuriose Geschichte". In kuriosem Doppelvorschlag und Rhythmus hören wir den zum Humor aufgelegten Vater seinem Jungen eine drollige Geschichte erzählen.

Nr. 3. „Hasche-Mann". Mit scharfen Stakkatos gezeichnet, sehen wir den kleinen Kerl eilig dahin trippeln, der Vater erhascht ihn erst nach längerem Bemühen — tiefe C-Quinte —, läßt ihn dann wieder los — chrom. Lauf — um ihn dann nicht mehr — sfp — zu erreichen.

Nr. 4. „Bittendes Kind". In anmutigen, Sehnsucht atmenden Melodien erkennen wir das Verlangen des Kleinen nach Befriedigung seiner harmlosen Wünsche. Die Bitte wird ihm aber nicht sofort erfüllt, denn das Stückchen schließt mit dem berühmten Septakkord, ein zur damaligen Zeit unerhörtes Unterfangen.

Nr. 5. „Glückes genug". Die innige Zusammengehörigkeit zwischen Vater und Kind findet hier den rührendsten Ausdruck.

Nr. 6. „Wichtige Begebenheit". Der Vater erzählt mit starker Geberde und wichtigtönenden Worten seinem Jungen eine Soldatengeschichte, die in pompösen Akkorden geschildert wird. Die kindliche Art, aus einem harmlosen Gedanken eine wichtige Begebenheit zu machen, findet hier prachtvolle Gestaltung. R—

Kinderszenen op. 15. No. 7 Träumerei.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

Dieses berühmteste und beliebteste Stück seiner Kinderszenen hat sich tief im musikalischen Volksempfinden festgesetzt und deshalb auch in den verschiedensten Bearbeitungen Verbreitung gefunden. In 4 Stimmen dargestellt, sehen wir die ganze häusliche Familie in trauter Dämmerstunde um den warmen Kachelofen vereint, dessen Gluten die träumenden, sinnenden Gestalten im Wohnzimmer erkennen lassen. Die alten Leutchen erzählen aus früheren Zeiten von Ernst und Trauer, Freude und Schmerz und verbreiten damit eine träumerische Stimmung: in den Erwachsenen seliges Gedenken an die schön verlebte vergangene Zeit — und in den Jugendgestalten die sehnsüchtige Erwartung auf eine glückverheißende Zukunft. R—

Kinderszenen op. 15. No. 8—13.

Originalspiel von Prof. Max Pauer.

Nr. 8. „Am Kamin". — In Fortsetzung der 6. Nummer „Träumerei" führt Schumann den Freunden der Dämmerstunde neue freundlichere Gestalten vor Augen.

Nr. 9. „Ritter vom Steckenpferd". — Wir erinnern uns, wie wir als kleiner Knirps mit den „Säbel an der Seiten", „auf dem Kopfe einen Helm" uns als stolze Reiter auf dem Steckenpferd fühlten — siehe den Reitrhythmus. —

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Nr. 10. „Fast zu ernst". — Die weiche Stimmung, die im Gedenken an die Kinderzeit den Komponisten übermannt, fühlt ihm willenlos ein „fast zu ernstes" Tonbild in die Feder.

Nr. 11. „Fürchtenmachen". — Vater erzählt seinen Kindern eine Schauergeschichte, die zwar harmlos — pp — beginnt, aber bald von Gespenstern — schneller — und Spuk berichtet, die den Kleinen Furcht einflößen.

Nr. 12. „Kind im Einschlummern". — Das Kind ist müde vom Spiel und des Vaters Erzählungen. Die Mutter legt es unter sanftem Gesang zu Bett — p — auch der Vater — pp — verweilt ein paar Augenblicke bei ihm. Nur im Traume sieht es noch dunkel — pp — die vielen Tagesgestalten, bis es sanft — ritard. — und fest einschlummert.

Nr. 13. „Der Dichter spricht". Zur Wirklichkeit zurückkehrend preist er den Menschen, dem die Tageslasten zuweilen eine stille Stunde schenken, die ihn an die herrliche Kinderzeit zurückerinnert. R—

Kreisleriana op. 16. No. 6 B dur.

Originalspiel von Prof. Dr. Carl Reinecke.

Der Dichter E. T. A. Hoffmann schrieb für die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung" unter dem Pseudonym „Kreisler" phantastische Artikel über sein Leben und Leiden. Diese Artikel regten Schumann zu seinem Opus 16 „Kreisleriana" an, 8 Klavierstücke, die sich, wie Op. 12 zumeist in den personifizierten Stimmungen „Florestan und Eusebius" bewegen. In No. 6 schildert Schumann uns die mannigfachen Regungen des Liebeswehs, welches damals seine Seele durchzitterte. Ein schwärmerisches, schwermütiges Stück, das man nicht ohne Ergriffenheit aus der Hand legt. R—

Novellette op. 21. No. 7 E dur.

Originalspiel von Harold Bauer.

Der große Romantiker nahm seinen Aufflug ins Reich der Töne gern von der Poesie aus. Oft genug sind die Spuren davon deutlich zu verfolgen, so: „Wenn es Florestan schmerzlich um die Lippen zuckt" (Davidsbündler), so, wenn er im letzten Satz des Karneval als Davidsbündler kühn die Philister bezwingt. Auch seine acht Noveletten sind Spiegelungen von Eindrücken, die ihm das Lesen der Schriften eines Jean Paul oder E. T. A. Hoffmann, die er über alles liebte, hinterlassen haben. Natürlich wäre es voreilig, auf bestimmte Situationen fahnden zu wollen, die ihm wohl beim Niederschreiben vorschwebten, deren genaue Festlegung er aber gern vermied. Die Poesie ist ihm eben nur der Antrieb zur musikalischen Gestaltung, die sich dann nach ihren eignen Gesetzen im Rahmen der durch die Poesie angeschlagenen Grundstimmung vollzieht.

ÄUSSERST RASCH. Die siebente Novellette ist ein heiteres aufgeräumtes Stück von urgesundem kraftvollen Empfinden. Gibt es auch einige Knorren und Kanten zu überwinden, die Lebenslust läßt sich nicht verscheuchen, die auch nicht lange in ruhiges Behagen sich einzuspinnen liebt (Ausweichung nach F dur) und gleich wieder kühn und freudig in die Welt jubelt.

ETWAS LANGSAMER. Im Mittelsatz (A dur) kommen mehr zarte Empfindungen zur Geltung: Von schönen Lippen ertönt eine innige Weise, welche Glück und Zuversicht atmet und auch über eine Anwandlung von Trübsinn, in die der Freund mit einstimmt, schnell triumphiert.

ERSTES TEMPO. Dann bricht der erste Frohsinn wieder kräftig hervor: ein Abbild der schwellenden Jünglingskraft, der es ein leichtes Spiel dünkt, die ganze Welt zu erobern. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Romanze op. 28. No. 2 Fis dur.

Originalspiel von Artur Schnabel.

EINFACH, Fis dur $^{6}/_{8}$. Nachdem Schumann in der ersten Romanze desselben Opus (b mol sein heftig leidenschaftliches Empfinden in einem wahren Töne-Orkan ausgetobt hat, stimmt e hier einen Sang voll innerlich wonnesamer Weihe an. Weiche Arpeggien umrahmen eine keusch innige Melodie. Nur im Seitenteil gemahnen etwas herbere Tonfolgen an das überstandene Leid dann ertönt wiederum die erste Melodie. Doch bald bricht noch einmal die erste Mißstimmun durch, um auf einer weichen Dissonanz (Fis A, zum verminderten Septimenakkord auf His gehörig zu rasten. Mit weicher Frauenhand führt ihn ruhig-ernste Weihe zurück zur ersten Melodie, di immer leiser verhallt und die Pforte öffnet zum schmerzlos unbewußten Nirwana. N—

Toccata op. 7 C dur. (Ludwig Schunke gewidmet.)

Originalspiel von Hermann Kellner.
„ „ Prof. Emil Sauer.

Toccata (von toccare, berühren, anschlagen) nannte man früher ein längeres mehrsätziges Stüc für Tasteninstrumente, das sich aus improvisatorischen Phrasen zu meist fugierten Sätzen ve dichtete. Schon bei Bach bildet sich die Gewohnheit heraus, mit diesem Namen vorzugsweis Stücke zu bezeichnen, in denen die kurzen Notenwerte und somit als Ausführungsart das Stak kato vorwiegen. Seit Clementi wurden dann die improvisierenden Zwischensätze fallen gelasse die Toccata wurde zu einem einzigen knappen Satz zusammengedrängt, aber mehr als bei de alten Meistern der bewegte Charakter des Stücks und die abgestoßene Spielweise betont. Schu manns Toccata ist von Anfang bis zu Ende, mit Ausnahme der zwei Anfangs- und später d vier Zwischentakte vor der Wiederkehr des ersten Themas in Sechzehnteln geschrieben. Ma könnte Webers Perpetuum Mobile zur Toccata-Gattung zählen, wenn nicht doch die Vollgriffi keit der Akkorde und eine strenge Stimmführung das atavistische Erbteil der Toccata bilde müßten.

ALLEGRO, C dur $^{2}/_{4}$. Eine urgesunde Beweglichkeit, ein kerniger Frohsinn, dem auch d Humor nicht fremd ist, tönt uns aus diesem Stück entgegen. Auf eine so gestimmte Satzgrupp folgt, stets im nämlichen Zeitmaß und bei gleicher Geschäftigkeit, eine Übergangsgruppe d Suchens und Ringens (wobei die Viertel-Synkopen der ersten Gruppe sich zu Achteln verkürzen und dann bricht, wie billig, ein froher Gesang hervor, dem freilich nur ein knapper Raum g gönnt ist, heißt es doch: weiter hasten. Das geschieht denn auch an der Hand des wiederau tauchenden ersten Themas in fast allzu eifriger Beweglichkeit (mittelst „keuchender" Synkopen und wieder ist kurze Rast des Gesanges gegönnt. Auch ein bißchen Weh ist dem Rührigen nicl erspart. Gleich nach der Wiederholung in der Durcharbeitung färbt sich das erste Thema schmer lich, und bald darauf erscheint eine neue Episode (Oktaven in der rechten Hand), die schlech Laune hämmert leise gegen das Fenster: nur kurze Zeit, dann zeigt sie die andere Seite ihr Januskopfes, und lustig pulsiert der Frohsinn (die gleiche Tonfolge zuerst in a moll, dann in A dur Noch ein kurzer Rückfall in die schlechte Laune, die sich hier als ein wahres Dickicht kennzeichne und siegreich ertönen die Akkorde des Anfangs, die dem Frohsinn wieder die Tore öffnen.

Die ziemlich lange Schlußbildung enthält das Hauptthema, von zwei Takten in einen zusamme gedrängt und bei jedem Takt von zwei Fanfaren-Akkorden unterbrochen, und drauf ein Dränge ein Stürmen, ein Ringen froher Kraft bis zu einer stämmigen Akkordfolge. Noch einmal ertö der Sang, der auch das rührige Treiben beruhigt und abschließt. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Waldszenen op. 82. No. 1 Eintritt.

Originalspiel von Felix v. Weingartner.

Diese einfache und anspruchslose Komposition des berühmten Romantikers steht in der Erfindung hinter vielen seiner Sachen ähnlichen Genres zurück. Mehr Empfindung als Schilderung äußerer Vorgänge bilden den Inhalt des Tonstückes. Auf weichem Moosteppich hören wir zu Beginn — pp — den Eintritt in den Wald. Die leichten Schritte lassen erkennen, daß Kinder die Eindringlinge sind, welche sich an Waldesrauschen und dem Zauber der Natur erfreuen wollen. Nach Verlauf der ersten 8 Takte werden wir in die eigentliche Waldessphäre versetzt, wir hören nicht mehr die Kinderstimmen, jetzt ist es die Waldesstimmung, die uns umfängt. Zarter Luftnauch bewegt die Blätter, umspielt unsere Schläfen, und in diese Stimmung hinein — Eintritt n As dur — klingen wieder die Schritte der Kinder, die sich seitswärts bewegen — Modulation nach B dur —. Von neuem wieder umfängt uns Waldeszauber. Mit dem hohen as beginnend, glauben wir den Duft der Waldesblumen zu empfinden, zu hören das Raunen der vom leichten Winde bewegten Blätter — die in Achteln sich bewegende Figur des Basses mit den ruhenden Akkorden der rechten Hand. Die eigenartig zarte Stimmung ist es, welche dieses musikalische Idyll zu einem besonderen Liebling des Publikums gemacht hat. R—

Waldszenen op. 82. No. 7 Vogel als Prophet.

Originalspiel von Felix v. Weingartner.

Nichts wohl lag dem Romantiker Schumann mehr, als die poesievolle Darstellung von Szenen des Naturlebens, wie von Stimmungsmalerei überhaupt. So haben wir auch das vorliegende Stückchen als kostbare Perle der Schumannschen Muse zu betrachten. In seiner Durchsichtigkeit bedürfte es kaum einer Erläuterung. Ein sitzender Vogel — 1. Achtelpunktnote — schwingt sich in kurzem Flug — 32stel — auf höheren Zweig hinauf, singt dort oben eine kurze Strophe — letztes Viertel im 2. Takt —. Im 11. Takt gesellt sich das Weibchen hinzu und beide Vöglein flattern nun unter beiderseitigem Gezwitscher eine Zeitlang zusammen. Der kurze Mittelsatz deutet eine kleine Waldszene, in welcher das leise Rauschen und Raunen der Blätter zum Teil den Achtelfiguren der linken Hand zufällt. Der letzte Teil ist dem Gedanken nach eine Wiederholung des ersten. Charakteristisch wirkt der letzte Takt, in welchem der Vogel den Blicken entschwebt. Die Anregung zu dem Stückchen soll Schumann bei einem Spaziergang durch den Nadelholzwald gewonnen haben, bei welchem er zwei Meisen in spielendem Fluge sah. R—

EDUARD SCHÜTT

(geb. 1856)

Papillons d'amour op. 59 (Souvenirs viennois).

No. 2 A la bien aimée, Valse.

Originalspiel von Myrtle Elvyn.

Souvenirs viennois nennt Schütt diese ansprechende Walzerkomposition, und in der Tat, Wiener Blut spüren wir in diesem Walzer. Er atmet beinahe dieselbe Luft, die uns in den gleichartigen Werken eines Strauß umfängt. Über dem schmeichlerischen, wiegenden Rhythmus schwebt von Blume zu Blume flatternd ein Schmetterling. Eine idyllische Ruhe herrscht im ersten Satz. Da erblickt — allegro 1. Takt — ein Knabe den Schmetterling, tapsig verfolgt er ihn eiligen

Laufs. Im 5. Takt sehen wir den Falter hoch in der Luft, dann sich wieder senkend, und wiede verjagt ihn der Knabe, der Schmetterling aber schwebt hinüber zu blumiger Au — a tempo poc tranquillo — auf farbengesättigtem Cis dur in enharmonischer Verwandlung. Im Satz — molt meno mosso — treten süßberauschende Frühlingslüfte an unser Ohr. Der Schlußsatz mit einigen neuen Stimmungsgehalt bringt noch mehrere hübsche modulatorische Wendungen. R—

A Mignonne op. 59. No. 1 Bluette

Originalspiel von Alfred Grünfeld.

Eine anspruchslose und doch liebenswürdige Melodie, die trotz des durchgehenden $^2/_4$ Takte echt südländisches Blut atmet. Die Komposition verrät, daß es dem Komponisten nicht um motivische Arbeit zu tun war. Er stellt dem ersten Gedanken einen zweiten — a tempo canto con tenerezza — gegenüber, gleichfalls von zierlicher Schönheit. Kennt man die beiden Motive so kennt man damit das ganze Stück: zwei Puppengesichter, deren man sich wegen der schöner Ebenmäßigkeit der Gesichtszüge erfreut. Mehr hat der Komponist auch nicht gewollt, äußer liche Anmut und Zierlichkeit zur Anregung des Schönheitssinnes. R—

LUDWIG SCHYTTE

(geb. 1848)

Abendruhe op. 12. No. 3 Melodie.

Originalspiel vom Komponisten.
„ von Albert Friedenthal.

Schytte, der Komponist freundlicher und edler Hausmusik, gibt sich mit Hilfe dieses Stücke der Stimmung in einer Abenddämmerung hin. Die Dämmerung herrscht. Im frischbelaubter Hag singt die Nachtigall eine weiche, schwermütige Melodie. In allen Zweigen klagt der Abend wind, ein stilles Raunen und Sehnen durch die Blätter zieht. Auf Blatt und Blüte die Träner stehen ob dieses ungestillten Sehnens. Hin durch die Fluren flüstert's heimlich sacht, daß liebe glühend alle Blumen beben. Im dunkeln Schoß der Nacht entfaltet sich ein tausendfältig Leben Mit diesen Dichterworten könnte man das einfache, sinnige Lied ohne Worte besingen. R—

Berceuse op. 26. No. 7.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRETTO MODERATO, G dur $^6/_8$. Die Wiegebewegung der Berceuse ist durch das Auf- und Abwärtswogen der linken Hand charakterisiert. Zu dieser durchweg sanften, in gleichmäßigen Achteln dahingleitenden harmonischen Grundlage ertönt eine zarte Gesangsweise; sie atmet Liebenswürdigkeit, Fürsorge, Zärtlichkeit, und ist in dem wolkenlosen Hauptteil mit zierlichen Vorschlägen verbrämt. Im Nebenteil freilich treten diese zurück gegen die „Wolken" einer leidenschaftlich drängenden Erregung. Sind es Seufzer der Liebessehnsucht, die wir vernehmen?

Das Gewölk verzieht sich, um noch einmal als Andeutung leise emporzutauchen: der Gesang wird leiser und leiser, um in einem zierlich aufwärts eilenden Lauf zu enden. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Bobrica, Operette. Atelier-Duett.

Originalspiel vom Komponisten.

Bobrica (siehe folgende Nummer) ist von verschiedenen Damen, die sich über seine Liebenswürdigkeiten beschweren, vor Gericht gefordert. Dabei zeigt sich, daß Bobrica die Frau des Richters kennt. Sie diente ihm seiner Zeit als Modell zu Bildhauerzwecken. Die Erinnerung an die schöne Zeit im Atelier führt in der Operette zu einem „Atelierduett", das in leicht beschwingter, rhythmisch fesselnder Mazurkaweise vom Komponisten für Phonola und Dea bearbeitet ist. Die beiden Liebenden setzen sich unglücklicherweise in einen Sessel mit Fangarmen für widerspenstige Häftlinge und können nicht wieder los. In dieser Situation finden sie der Richter und die Klägerinnen. Es scheint dem Bobrica Schlimmes bevorzustehen, aber durch die unerwartete Ernennung zum Präfekt rettet er sich doch. R—

Bobrica, Operette. Walzer.

Originalspiel vom Komponisten.

Diese, wie auch die vorhergehende Nummer entstammen einer gleichnamigen Operette von Schytte, die in Wien bereits Aufnahme gefunden. „Bobrica" ist eine von dem Wiener Schriftsteller Brociner geschaffene, rumänische Figur. Der Name figurierte lange Zeit in Brociners Feuilletons „Neues Wiener Tageblatt". Ein gleichnamiger Roman ist in Kürschners Roman-Bibliothek erschienen, der die Taten des Bobricas in humorvoller Weise schildert. Er ist ein vielseitiger Schöngeist, Dichter, Maler, Bildhauer, nebenbei Redakteur und ein leichtlebiger unverfrorener, liebenswürdiger Operetten-Don Juan. Der vorliegende entzückende Walzer gibt die Pikanterien und den fröhlichen Lebenssinn Bobricas trefflich wieder und kann als Salonwalzer auch für Ball- und Gesellschaftszwecke benutzt werden. R—

Etüde op. 15. No. 15 Gesdur.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRO MODERATO. — Eine Doppelgriffetüde im Stile Henselts, die, dem Klavierstil eng angepaßt, ihre Wirkung nicht verfehlt. Die duftige Höhe versetzt uns in das Reich der Sylphiden. Mit langen Schleiern bekleidet — dolce piano — führen sie ihre Reigen auf im dreiteiligen Takt. Ein Chor singt fein und zart ein zweistimmiges Liedchen hinzu, unentwegt bis zum Schlusse. Im — 2. Teile — will ein Windstoß ihre Freuden stören — agitato —, aber mit stärkerem, hellerem Gesang wehren sich die Sylphiden dagegen, um mit Jubeltönen — cresc. — den Tanz zu beendigen. Ein paar junge Tänzerinnen versuchen — p — unter leisem Lächeln des Chors auch ihre Kunst, aber nicht lange — animato —. Die Morgenstunde naht und schnell enteilen die duftigen Gestalten den profanen Menschenblicken — pp —. Der Wind eilt ihnen — f — grollend nach, ohne sie zu erreichen. R—

Etüde op. 15. No. 16 Asdur.

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRO. — Ein Wettanz zwischen Nymphen und Faun! — p — Frisch beginnt die Nymphe mit trippelnden, zaghaften Schritten ihre wiegenden Bewegungen, unter singender Begleitung ihrer Freundinnen. Ermutigt — mf — schließen sich einige der Vortänzerin an, um dann dem Herrn Faun Platz zu machen — f —. Dieser, nicht faul, tapst mit seinen Pferdefüßen den Boden,

gerät in Ekstase und schließt mit einem weitschwingenden Pas — ff —. Die kleinen zuschauender Nymphen wollen sich totlachen — p — und ahmen die ungelenken Körperverrenkungen nach. Sobald er beendet, setzt die ganze Nymphenschar von neuem ein — p — um in graziöser Haltung und schmiegenden Ensembletänzen die Siegespalme zu erringen. Piu mosso —. Der Solotanz einer einzelnen Tänzerin entzückt die Zuschauer, versetzt aber den Faun in rasende Wut. Mit Gepolter und Getue will er den Tanz unterbrechen — f sf —. Aber umsonst. Die zierlichen Tänzerinnen, ihres Sieges gewiß — Tempo I — lassen sich nicht einschüchtern. Sie beginnen von neuem, immer graziöser — p — prickelnder wird Rhythmus und Tanz, und beschämt — piu allegro — zieht schließlich der Faun von dannen. R—

Etude de Concert op. 48. No. 1 As dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Schytte, der Meister der modernen Etüde und klavieristischen Kleinkunst, hat in allen seinen Kompositionen nicht allein eine glückliche Hand, sondern auch ausstrahlendes warmes Empfinden. Wohlgefällig und nie versagend im Wohlklang schmeicheln sich seine Weisen und Harmonien unserm Ohre ein und bieten der Fantasie zur Inhaltsdeutung schrankenlosen Spielraum. „Ein Lied, auf dem Wasser zu singen", dürfte man dieser Konzertetüde als Überschrift geben.

ALLEGRO MODERATO — Ein junges Paar besteigt das kleine Boot, um die leichtwallende Oberfläche des Waldsees zu durchfurchen — cantabile —. Lust und Stimmung veranlassen die junge Braut zu einem weichmelodischen Sang, der in seiner Innigkeit Herz und Gemüt ergreift. Sehnenden Auges rudert er planlos dahin, unwillkürlich mit Rudern und Wellen den Takt gebend. Un poco animato — Der Sang wird stärker, leidenschaftlicher und schallt weit hinein in die Tiefe des Waldes. In ihm wird's lebendig. Die Vögel des Waldes wollen mit dem zauberischen Menschenton rivalisieren. Ein Wechselsang erhebt sich — p, mf — rit. — a tempo —. Sie singt kurze unterbrochene Phrasen, die Vögel antworten zirpend, mehrstimmig. Immer wieder lockt sie in den Wald hinein — espressivo —. Unermüdlich tönt es wieder aus dem Wald heraus, bis das Paar, des Spieles genug — diminuendo — ritardando —, ermattet die Waldecke verläßt und der Mitte des Sees zustrebt. Trunken in Seligkeit singt das junge Weib wieder von neuem die Anfangsweise — dolce, dolcissimo —. Leise in der Ferne — pp — ppp — gemahnt das Vogelgezwitscher an die weiche seelenvolle Stimmung, die Wasser, Wald, Wellen und Weise auf die beiden einsamen Menschen und auf uns Zuhörer ausüben. R—

Der Mameluck, Operette. Barkarole für Klavier.

Originalspiel vom Komponisten.

Daß Schytte sich mit Erfolg auch auf dem Gebiete der Oper versucht, darf bei der Fülle seiner Melodienreichtums und harmonischen Gestaltungvermögens nicht wundernehmen. Eine Perle dieser Art ist die vorliegende Barkarole aus der Operette „Der Mameluck".

ALLEGRETTO. Im zarten — p — Wellenrhythmus setzt ein Mandolinenvorspiel ein, um den Liebessang für „Milliora" vorzubereiten. Im Säuseln des Abendwindes wiegt sich sein Kahn und flüstert ihren Namen leise ihm zu: „Milliora, du Schwester hold und fein, o, mögst du glücklich sein" — pp —. „Es blinkt am Himmelszelt und leuchtet unentwegt ein Sternlein, das den Namen des schönsten Mädchens trägt. Es funkeln Sterne viel, doch keiner hell wie der, und ohne dieses Sternlein wäre der Himmel leer. Milliora, o mögst du glücklich sein!" Das sind die Worte die dieses sinnige Klavierstück begleiten. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Musikalische Illustrationen zu Andersens Märchen. Die Nachtigall.

Originalspiel vom Komponisten.

Schytte, der als Kind im Hause des Märchendichters Andersen viel verkehrt hat, mußte naturgemäß bei seiner musikalischen Illustrationskraft auch auf den Gedanken kommen, einige der Märchen in das musikalische Zauberland zu führen und ihnen hierdurch neue Gestaltung zu geben. MODERATO. Schytte versieht den Gang seiner Komposition mit dänischen, dem Märchen „Nattergalen" entnommenen Worten, die in deutscher Übersetzung etwa lauten: „ „Kleine Nachtigall!" " „rief das Küchenmädchen ganz laut" „ „unser gnädiger Kaiser wünscht, daß du ihm etwas vorsingen möchtest!" " „ „mit dem größten — a piacere — Vergnügen" ", sagte die Nachtigall — deliatiss. — und sie sang voller Lust — Andantino — a tempo —. R—

Musikalische Illustrationen zu Andersens Märchen.

Erlenhügel (Elfentanz).

Originalspiel vom Komponisten.

ALLEGRETTO. Die einleitenden Worte zu „Die Nachtigall" gelten auch hier. Über den Noten reiht Schytte folgenden dänischen Text an: „Da liefen geschwind — p — einige Eidechsen, die einander gut verstanden, in die Spalten eines alten Baumes". „ „Nein, — mf — wie es brummelt und brummelt in dem alten Erlenhügel" " „sprach die eine Eidechse", „ „ich habe wegen dieses Lärmes zwei Nächte lang meine Augen nicht schließen können, ebenso gut konnte ich mit fürchterlichen Zahnschmerzen — sf — gelegen haben, bei denen ich auch nicht schlafe" " — mf —. „ „Da ist etwas im Gange," " „sprach die andere Eidechse". „ „Den Hügel lassen sie auf vier roten Pfählen stehen — 32. Figuren — bis der Hahn kräht. Er wird ordentlich ausgelüftet — mf —. Die Elfen haben dazu neue Tänze gelernt, die wir gleich hören und sehen werden" " — Allegro molto —. Und nun beginnt der Tanz. R—

Scènes de Ballet op. 77. No. 1 Aubade (Morgenständchen).

Originalspiel vom Komponisten.

Eine zierliche pikante Tanzweise im Rokokozuschnitt umrahmt eine geschmeidig verbindliche Melodie, welche den Mittelsatz bildet. Eine strahlend feinsinnige Heiterkeit ALLEGRETTO GRAZIOSO und der Wunsch zu beglücken spricht aus dem Stückchen, das in seiner Klangfarbe an Gitarre und Zither erinnert, auch eines kleinen Vorspiels nicht entbehrt und am Schluß diskret verhallt. N—

CYRILL SCOTT

(geb. 1879)

Two Pierrot Pieces op. 35. No. 1 Lento.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

Der Charakterzug dieses Stückes erscheint uns nicht ganz dem Titel angepaßt. Es mutet uns mehr an wie die Darstellung einer Traumfantasie. Unseren Sinnen erscheinen leise und traumbefangen Gebilde, von denen wir nicht wissen, wie sie entstanden, woher sie gekommen. Hinderlisse, die wir bei wachen Sinnen nur durch Überbrückung uns verbunden denken können —

Modulationen — nehmen diese Traumgestalten sprunghaft, unvermittelt. Lastend und schw sind unsere Sinne umfangen, bis wir schließlich von dem Banne befreit werden. So etwa sprich der allgemeine Inhalt des Stückes uns an.

In unser Empfindungsleben tritt eine ungewohnte Erscheinung; es ist der Klang des Tones im ersten Akkord der rechten Hand. Dieses Ungewöhnliche versetzt uns in eine traumartig Unruhe, noch erhöht durch den harten Klang a im 2. Takt. Wir fühlen, Seltsames werden w erleben und wirklich, zu Beginn des 4. Taktes erhebt sich eine neue abenteuerliche Erscheinun die wir nicht zu deuten wissen. Durch den Querstand c-cis entsteht eine beängstigende Handlur und erweckt in uns das Bedürfnis, uns einer vermeintlichen Gefahr zu erwehren. Im 8. Takt löst sich die Spannung, um im 13. Takt mit erneuter Heftigkeit wieder einen bedrohlichen Charakt anzunehmen. Wir überstehen aber die Gefahr glücklich. Zum Schlusse hin meinen wir in de drängenden Akkorden das Widerstandsgefühl gegen den Alpdruck schwerer Träume zu empfinde bis die drei letzten Takte uns den erquickenden Schlummer bringen. R—

Two Pierrot Pieces op. 35. No. 2 Allegro.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

ALLEGRO MOLTO. Pierrot hat mit Pierétte vereinbart, auf dem Maskenfest sich heimli zu treffen, da ihnen die harten gesellschaftlichen Verhältnisse ein Zusammenkommen nicht g statten. Pierrot betritt den Saal — mp —. Er vermag sie zuerst nicht zu entdecken, obglei sie im Gewühl ihm mehrere Male — cresc., das oftmalige hohe a — zuwinkt. Da, endlich h er sie entdeckt — p, plötzlich fremder Lauf — aber sie wird wieder von der Menge fortgezog — mp, dim. —. Nach neuem eifrigen Suchen — a tempo — und auch nach ihren Bemühung — mf dim. — treffen sie endlich zusammen — rit., pp —. Und nun beginnt ein Jubelgesa der Freude — poco tranquilla —. Sie erzählen sich von Freud und Leid — cresc. — und geb sich den Lustigkeiten des Mummenschanzes vollauf hin — ff, mp, ff —, bis plötzlich eine Anza anderer kleiner weiblicher Narren ihn abzulenken suchen — p, una corda, simile —. Pierét verliert ihn infolgedessen und entschwindet infolge des Gewühls seinen Augen. Das Suchen begin von neuem in der gleichen Tonmalerei wie zu Anfang. Die Wiederholung des Jubelmotivs größerer Kraft und Leidenschaft verrät uns die Gewißheit, daß die beiden Liebenden nun nic mehr zu trennen sind, wenn auch die fremden Pierétten noch einmal — una corda, pp — locke Schnell enteilen sie — a tempo, dolciss. — den großen Festräumen, um draußen in ungestörter Ruhe sich zu ergehen und ihr Herz auszuschütten. R—

ALEXANDER SCRIABINE

(geb. 1872)

Etüde op. 8. No. 5 Edur.

Originalspiel von Leopold Godowsky.

In dieser Etüde erblicken wir das Bild der vorwärts drängenden Jugend, die mit mutgeschwellt Brust der Zukunft und seinen Idealen entgegenstürmt; der Ausdruck des Sieghaften ist dem Stück auf die Stirne geschrieben. Nicht kleinliches Überlegen, sondern der den zögernden Zweifel übe windende Wagemut, der in schnell gewandten Sprüngen seinem Ziele zueilt, das erzählt uns d Stück. Aber außer dem physischen Handeln erblicken wir noch einen Zug, den wir psychis deuten können. Sehr häufig begegnen wir kurzen Pausen in der rechten Hand, so im 4., 8. ur

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

12. Takte, nämlich die Handlung unterbrechende Ruhepunkte. Dem Handeln folgt die Überlegung zu weiterem Tun. Den Ausdruck des Überlegens finden wir in den Figuren der linken Hand, welche den Faden im Flusse des Voraufgehenden aufnehmen und dem Ziele des vollen Sieges zustreben. „Du bist auf dem rechten Wege", das raunt die linke Hand der horchenden Rechten entgegen, und das gibt ihr die Zuversicht des Wohlgelingens. Der Mittelsatz mit seinen Figuren der linken Hand zeigt die Erschwerung des Weges, nicht immer glatt ist die Bahn, hier ist's gar holperig; aber nach 8 Takten ist auch diese Schwierigkeit gehoben: die jugendliche Tatkraft erreicht jubelnd das Ziel! R—

Große Terzen-Etüde op. 8. No. 10 Des dur.

Originalspiel von Josef Hofmann.

Diese Etüde, welche eine besondere Technik in Bewältigung von schwierigen Terzgängen der rechten Hand beansprucht, bietet das Bild eines von der Sonne bestrahlten Springbrunnens. Während die Figuren der rechten Hand das Spiel der auf- und abwärts springenden Wassertropfen schildern, malen die Figuren der linken Hand das Plätschern der mehr oder minder schwer herabfallenden Tropfen. Zu Beginn des 9. Taktes fühlen wir eine Wolke die Sonnenstrahlen verdunkeln. Die vorhin stakkatoerklingenden Töne, blinkende Wassertröpfchen, nehmen durch das vorgeschriebene Legatospiel — Takt 9—12, 12—16 — eine dunklere Färbung an. Daß das Bild nicht vollständig durchgeführt erscheint — z. B. schweigt einmal 3 Takte hindurch der Baß — begründet sich in der Tendenz, die rechte Hand in verschiedenen Lagenstellungen zu beschäftigen zur Erlangung ausgeglichener Terzpassagen. Dieser Mühe sind wir selbstverständlich bei der Phonola enthoben. R—

Etüde op. 8. No. 12.

Originalspiel von Josef Hofmann.

Der formale Aufbau wie auch die innere Struktur dieser Etüde weist stark auf Chopin als Vorbild hin. Der gedankliche Inhalt macht den Eindruck ursprünglicher Empfindung. In dem balladenartigen Stück tritt uns ein Rhapsode entgegen, der auf seinem Psalter einige gebrochene Akkorde erklingen läßt und dann mit seinem Heldenlied einfällt. „Ich will Euch singen von Krieg und Heldentaten!" so etwa könnte man seinen Gesang deuten. Um ein Großes muß es sich handeln, denn mit dem Aufwand seiner ganzen Kraft, besonders zum Schlusse hin, malt der Rhapsode in lebhaften Farben seine Leidenschaft. Die letzten 6 Takte bilden die Apotheose des Ganzen, getaucht in die glühenden Flammen einer bengalischen Beleuchtung. R—

Impromptu op. 10. No. 2.

Originalspiel von Johan Wysman.

— p, rit., a tempo — Der Inhalt des ersten Satzes dieses Impromptus mutet uns an wie Mädchenlaune, die Laune der Verliebten. Die zwei ersten Takte drücken zärtliches Empfinden aus, während der dritte eine launische Eingebung erkennen läßt: das erste fehlende Achtel, dem unruhige rhythmisch verschobene Töne folgen. Und so paart sich das Folgende — mf, p — zu zärtlich launigem Gedankenspiel. Der Mittelsatz läßt uns den Grundcharakter der Maid erkennen. In innigem Gefühl träumt sie dahin. Bei der Taktpause schaut sie ins Leere, nimmt dann kurz ihren in tiefster Empfindung ausgesprochenen Gedanken wieder auf, um in Wiedererinnerung ihrer anfänglichen Stimmung, mit freundlichen Gedanken untermischt, ihren liebetändelnden, ins launische hinüberstreifenden Ideen nachzuhängen. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Nocturne op. 9. No. 2 Des dur (für die linke Hand allein).

Originalspiel von Leopold Godowsky.

Schöne Gedanken in schöne Form gegossen, so wohl könnte man diese Nocturne charakterisieren. Ganz im Chopinschen Geiste empfunden, taucht ein Lied im Zauber einer weichen Abendstimmung auf, umflossen von harfenartigen, ätherischen Begleitungslinien. Der Nocturnecharakter verliert sich indessen bald, da zum erstenmal in der linken Hand Oktaven auftreten, die einen Balladensänger vor uns zaubern, der in kräftigem Tone sein stolzes Lied von Freiheit und Männerwürde anstimmt. In langgezogener Kadenz besinnt sich der Sänger auf sich selbst, er verliert den heldenhaften Ton und bringt in weicher Empfindung seinen Sang zu Ende. R—

Poême op. 32. No. 1. Fis dur.

Originalspiel vom Komponisten.
„ von Leopold Godowsky.

Kein landläufiges Gedicht ist es, welches der Komponist uns hier in Tönen darbietet, kein Gedicht, das reale Dinge in poetische Fassung zu setzen sucht! Indem wir die duftig leisen Klänge vernehmen, entweicht vor uns die Welt der Begriffe des Wortsinns, die Verwebungen der zarten Töne entführen uns in die Dämmerstimmung des Märchenlandes. Der Zauber eines Fantasiebildes steigt vor uns auf, das unsere Kinderzeitgefühle in uns erstehen läßt. Längst entschwunden die Zeit, da wir mit „Tausend und eine Nacht" unsere Fantasie erfüllten, hören wir hier wieder ein orientalisches Märchen, empfinden den süßen Duft aus Schiras Gärten. Wir vernehmen in der Begleitung die klingenden Glöcklein der Moschee, und aus der Melodie leuchtet ein märchenhaftes Wesen, dessen Umrisse in Schatten getaucht sind. Bald schwebt es ruhig, dann huscht es ruckweis — letzte Note des 2. Taktes — gaukelt wie ein Falter — 3., 4. Takt — und trippelt leichtfüßig — in den folgenden Takten — die Anhöhen hinauf, um mit zierlichem Kopfsprung wieder in die Tiefe zu fallen. Im 2. Satze — inaferando — tanzt es in zahlreichen Schleifenwindungen nach dem Rhythmus der weiter klingenden Glockentöne, und nachdem es schelmisch sich ausgetobt, singt's ein Liedlein — ben marcato — von seiner Heimat im Märchenlande. In zierlichen Reigen — wie vorher — enthüpft es. Die Glockentöne verstummen, die Akkorde der letzten Takte hüllen es in süße Blumendüfte, die dem Zaubergarten entströmen. Mit dem letzten Akkord entschwebt das Bild, welches mit den zarten Tönen seiner Palette der Tondichter uns gemalt. R—

Prélude op. 9. No. 1 as moll (für die linke Hand allein).

Originalspiel von Leopold Godowsky.

ANDANTE. — Ist es nicht wie weiche Abendstimmung, die uns aus diesem liebenswürdigen Prélude entgegenklingt? Ein einfach liebliches Lied im Volkston hören wir vorgetragen von einer weichen Sopranstimme. In die einfache Naturstimmung klingen vom 8. Takte an bis zum 16. im Baß die feierlichen Töne der auf gis gestimmten Kirchenglocken, die Gläubigen zur Andacht mahnend. Beim Beginn der Wiederholung — pp — ist noch die anfängliche Stimmung vorhanden, aber zum Ende hin werden die Konturen dunkler. Die Schatten der Nacht senken sich langsam hiernieder. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

HANS SEELING

(1828—1862)

Etude de Concert op. 10. No. 11 Ges dur.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Auch ein Sang vom werdenden Frühling! Die Stürme, die ihn verkünden, haben es nicht vermocht, dem letzten Schneekleide zu wehren, mit welchem der Winter noch einmal die Erde bedeckt — Vivace, p —. Darunter hört man ein Schwingen und Klingen, ein leises Tönen und Singen. Wasser, Wald und Baum wissen zitternd der weißen Hülle zu wehren — cresc. — ihr Freund, der Frühlingswind unterstützt sie gerne und mit Kraft — f —. Doch schwerer wird es dem Heckenstrauch, den grünen Veilchenknospen. Rauhreif — marcato — liegt es auf Feld und Hag. Doch horch, schon klingt in den Lüften leise die Weise des nahenden Lenzes — herausklingende Melodie der Etüde — hervorgerufen durch den Wunderzauber des Sonnenstrahls. Lange wird es nicht mehr dauern, dann trillert in den grauen Märzestag hinein der erste Lerchenschlag! Ein feines, sinniges Klavierstück. R—

Etude de Concert op. 10. No. 12 es moll.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Aus dieser uns machtvoll entgegenströmenden Tonpoesie klingt es wie herbes Mannesleid um eine betrogene Liebe! Ein rauher Herbstwind die einleitenden es moll-Akkorde! Wir sehen ihn, den todwunden Mann, dahinwandeln unter den vom Herbststurme aufgewühlten Kronen und Ästen des Waldes. Unter dieser rauschenden, herrlichen Begleitung klagt er dem Walde sein großes Leid — molto marcato il canto —. Harte, vorwurfsvolle Worte klingen an unser Ohr. Er fluchet der Stunde — sfz — da das Weib ihn betört, wo sein Haupt in ihrem Schoße sanft geruht — dim. — voll Haß erglüht sein Blut, — un poco cresc. —, wenn er an die Schwüre und Beteuerungen denkt, die jetzt wie ein Nichts zerfließen. Die Tiefe, der Ernst und die Einsamkeit des Waldes wirken aber auch auf ihn wie lindernder Balsam — un poco più lento —. Mit tränennaßem Antlitz läßt er sich auf einem Baumstumpf hin, lehnt sich zurück und gibt sich den süßen Erinnerungen (ges dur) hin, die ihn mit Wonne erfüllen. Weiche ätherische Klänge begleiten diesen einsamen Liebessang, der uns aufs innerste erschüttert! Doch nicht lange währt dieses Gedenken an frühere Zeiten — Tempo I —. Sein Schmerz bricht sich wieder Bahn und unter dem aufstöhnenden Ächzen der Bäume verliert er sich in die Ferne! Schmerzliches Mitleid — cantabile, doloroso — und herzliche Trosteswünsche begleiten den hartgetroffenen, nun einsamen Menschen. R—

GIOVANNI SGAMBATI

(geb. 1843)

Gavotte op. 14 as moll.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

MOLTO MODERATO, as moll $^2/_2$. Das originelle Stück bildet eine geistvolle Neubelebung der alten Gavotte. Der Bewegungscharakter ist so wechselnd und mannigfach, daß unsre Vorfahren aus dem Rokoko-Zeitalter schlechterdings nicht die nötige Beweglichkeit zu den der Musik

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

völlig entsprechenden Tanzgebärden finden würden. Eine musikalisch empfindende moderne Ballerina würde indes diese Schwierigkeit überwinden und den beliebtesten Tanz des 18. Jahrhunderts neu beleben. Die Stimmung des Stücks ist ziemlich düster, doch stets zu lockerster Beweglichkeit — wie in der hurtigen Triolenkette gleich im zweiten Teil des Hauptsatzes — geneigt. Die selbstbewußte elegante Würde des Rokoko ist dabei freilich in die Brüche gegangen, scheint es doch manchmal, als ob ein E. T. A. Hoffmann über den Ausgeburten seiner schauervollen Phantastik brütete und seine gespenstigen Gestalten zu einem Tanz beschwören wollte.

MUSETTE, As dur. Um so völliger tauchen die Erinnerungen an die Vorzeit in der Musette auf (Musette, eigentlich Dudelsack, wird der „Trio"-Teil der Gavotte darnach genannt, daß während des ganzen Teils die Quint, zuweilen auch die Tonika mittönt). Hier besinnen sich alle auf die Galanterie des 18. Jahrhunderts, auf süßes Lächeln und geschmeidiges Sichneigen. Nur dann und wann deuten flinke Sechzehntel auf den Zusammenhang mit dem Hauptteil, der sodann, wie üblich, nach der Musette wieder einsetzt.

Es ist erfreulich, daß dies eigenartige Stück des genialen Italieners durch die Phonola und Dea weiten Kreisen erschlossen wird. N—

Ländler op. 23. No. 5.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.

Dieser den „lyrischen Stücken" entnommene Ländler ähnelt nur in seinem Taktmaß und Rhythmus dem Charakter eines Ländlers, genießt aber darum nicht minder unter den Lieblingen Sgambatischer Kunst eines besonderen Vorzuges wegen seiner Innigkeit und seiner feinen Linien — con amina —. Von einem Spaziergange heimkehrend, vernehmen wir plötzlich die Klänge eines eigenartigen Ländlerthemas; im nächsten Augenblicke schon gewahren wir dort in jenem Garten unter alten Parkbäumen und halb von Zweigen versteckt ein vornehmes junges Paar. Gleichsam tändelnd schmiegen sie sich der bestrickenden Weise an; sie entweicht ihm mit einem graziösen Pas — strigendo —. Dann fallen sie wieder bedächtig — grazioso — mit ihren Tanzbewegungen ein, wobei sie zugleich mit ihren sonorem Alt die Melodie singt. Den schnelleren rhythmischen Bewegungen passen sie sich aufs engste an. Nur bei — rit. — hält er inne — fermate — um sie beseligt in seine Arme zu schließen. Durch die versteckten Zweige hindurch sehen wir noch einige Zeit dem Schäferspiel zu — Triolen — bis das Paar nach und nach unseren Blicken entschwindet. R—

Nenia op. 18. No. 3.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.

Ein ernst feierlicher Klagegesang tritt an unser Ohr. Zwei dunkelgefärbte Stimmen singen im Einklang eine melancholische Weise, ein aus 10 Tönen zusammengesetztes Motiv in Form eines Doppeldreitaktes gegossen. Diese außergewöhnliche Gestalt gibt ihm einen eigenartig herben Charakter. Nachdem der Unisonosang verklungen, wiederholt sich das Thema mit Begleitstimme die Bässe harmonisierend wie dumpfer Stundenschlag. Eindringlicher wird die Klage — a tempo sotto voce — beim Auftreten der Triolen in den Mittelstimmen. Im folgenden $^3/_2$ Takt kommen neue Charakterzüge hinzu durch die akkordlich auftretenden 16. Figuren, ein Aufschrei herben Schmerzes! Breit und lastend — grandioso marcatissimo — klingt die Totenklage aus. Ein reiches und tiefes Empfinden offerbart sich in diesem Klagesang. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Rapelles-Toi! op. 23. No. 1 Romanze.

Originalspiel von Maria Avani-Carreras.

Ein in südländische Glut getauchtes Liebesleben birgt diese Romanze, eines der schönsten Klavierstücke, die ich von Sgambati kenne. „Erinnere dich!" sagt uns das Tongedicht und so werden wir — cantando — gleich hineingeführt in die seligen Momente früherer Zeiten, wo die beiden sich gefunden. Der Zwiegesang erzählt uns: wir saßen einsam, tief in den Klippen, Hand in Hand, — Ineinanderflechten der beiden Melodien — und starrten hinaus auf das weite Meer. Atemlos lauschten wir auf die leisen Töne der Wellen der ruhigen leichtgekräuselten Meeresoberfläche — poco cresc., mf —. Wildrosen und Zweige der Ulme verbargen den lauschigen Sitz — a tempo —. Wir hatten Heimat und Freude vergessen; nur eines beseelte uns — più cresc. poco agitato — das Bewußtsein einer großen, innigen Liebe, das Gefühl, nie voneinander zu lassen in Schmerz und Not, in allen Licht- und Schattenseiten eines zukünftigen Lebens — largamente —. Heute, wo der Ernst des Lebens die Beiden zu abgehetzten Trägern des Alltaglebens gemacht hat, heute denken sie, wenn die Zeit es ihnen überläßt, gerne am heimatlichen Herd dieser ersten Stunden — ritard., Lento — ihrer ewig jungen Liebe, der unversiegbare Quell ihres dauernden, beneidenswerten Glückes! R—

Suite b moll op. 21. No. 4 Intermezzo.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

Beim Spielen dieses interessanten Stückes kam mir folgendes Bild vor Augen: Ein dienstbefliessener, junger Bersaglierioffizier sieht die Auserwählte seines Herzens plötzlich in seiner Nähe vorüberwandeln. Da entspinnt sich folgendes Intermezzo. Er kommandiert mit erhobener Stimme das liegenbleibende a) seinen Bersaglieris. Diese bewegen sich in kurzrhythmischen Bewegungen dahin (obere Melodie). Ihre bewundernden Blicke ermuntern ihn zu neuen hellklingenden Befehlen (liegenbleibendes a). Neue Bilder und Bewegungen seiner Leute folgen und wechseln. Der junge Offizier läßt sie dann ruhen und gesellt sich zu seiner Angebeteten. In herzlichster Begrüßung gibt sie in beredten Worten (H dur-Satz) ihrem Lobe und Interesse Ausdruck. Ihr liebliches Plaudern und trillerndes Lachen (Verzierungen) erfreuen sein Herz. Er bringt sie auf ein anderes Thema (E dur-Teil), um recht lange ihren Worten zu lauschen, und wendet sich dann nach innigem Abschiede (Überleitung) wieder seinen Bersaglieris zu, um den Dienst wieder aufzunehmen (Wiederholung des Hauptsatzes). In deutlichen Befehlen ertönt seine Stimme von neuem (liegenbleibende Stimme), bis er mit seinen Leuten abzieht (Schlußtakte). R—

Toccata op. 18. No. 4.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

Die ersten Stücke für Tasteninstrumente führten u. a. auch den Namen Toccata, die dazu bestimmt waren, den Klang und die Spielweise des Instruments in das beste Licht zu setzen. Sie wurde zunächst für Orgel erfunden, insofern langgehaltene Akkorde mit lebendig bewegten Figuren abwechselten. Diese Form der Toccata übertrug sich auf das Klavierspiel, so daß man ein Tonstück mit gleichmäßigen schnellen Notenwerten und etwas Melodiegehalt auch heute noch Toccata nennt. Sgambati, ein früherer Schüler Liszts, der in Rom eine hochangesehene Stellung bekleidet, war sehr wohl imstande, eine Toccata im modernen Sinne zu schreiben. Mit einem Allegro vivace beginnend, führt er uns sehr bald in die feinsten Klangfinessen hinein

— una corda con grazia a capriccio — teilweise unter drei Melodietönen, denen er dauernd neu Harmoniegestalt gibt. Ein leggieramente leitet uns in die höchsten Lagen, wo Sgambati wieder neue Klangfarben gewinnt. Ein poco rit. con grazia a capriccio steigert sich zu sehnender Kraft die zuletzt in ein piu vivace übergeht, welches das Tongewoge in stürmender Eleganz zu Ende führt. R—

Vecchio minuetto op. 18. No. 2.

Originalspiel von Ernesto Consolo.

„Altes Menuett" nennt Sgambati dieses prächtige Tonstück, das im Gegensatz zu den üblichen Menuettformen ein kräftiges, ritterliches Gepräge zeigt. Man glaubt sich in die Zeit der alten französischen Könige zurückversetzt, wo nicht allein der Hof, sondern auch die König selbst sich am Tanze beteiligten. Eine vornehme Eleganz, ein pathetisches Gebaren, langsame zierliche Bewegungen charakterisierten die alten Menuettänze, wie sie besonders am Hofe Ludwig XIV. üblich waren. Der Komponist Lully schrieb im Jahre 1653 ein Menuett in ähnlichen Stile wie diese von Sgambati, nach der Ludwig XIV. „mit einer seiner Maitressen getanzt haben soll. Jedenfalls verdient dieser ursprüngliche hervorragende Tanz alle Anerkennung und Verbreitung. R—

JOHANN STRAUSS

(1825—1899)

Frühlingsstimmen-Walzer. Paraphrase von Alfred Grünfeld.

Originalspiel von Alfred Grünfeld.

Der Walzerkönig hat dem berühmten Pianisten ein Walzerheft gewidmet, und dieser hat sich revanchiert, indem er die Komposition mittels glänzender Zutaten in ein Konzertstück verwandelte. Ohne Zweifel hat Johann Strauß Sohn den Wiener Walzer, und zwar nicht den „Literaturwalzer", sondern den rechten echten Tanzwalzer zur Vollendung gebracht; und unter den Virtuosen, die Straußische Walzer in oft mehr kunst- als geschmackvollen Paraphrasierungen im Konzertsaal vorführen, ist Grünfeld derjenige, der seinen Strauß am Wienerischsten vorträgt und der den pikanten Reiz wie die Herzenswärme dieser Tänze am beredtesten wiederzugeben weiß, sodaß ich das Publikum zu dieser Personalunion nur beglückwünschen darf.

TEMPO DI VALSE, B dur $^3/_4$. Über den Tanz selbst ist wenig zu sagen: sein Reiz besteht in den Tönen selbst, deren unmittelbare Wirkung auf den Hörer Worte nicht zu schildern vermögen. Im ersten Thema erklingt frohes Jubilieren unterbrochen von zarten Interjektionen emporsprießenden Maiglöckchen vergleichbar; der Nebensatz spinnt den Jubel fröhlich und anmutsvoll weiter. Im Seitensatz (Es dur) hebt ein Singen, dann ein Trällern an. In dem etwas bedeutsameren nächsten Seitensatz (As dur) klingt es zwitschernd und tirilierend hinein. Alle sind Spiegelungen der eben erwachten Lenznatur, die Straußens geniale Hand in Walzermelodien und Rhythmen umgewertet hat. N—

Man lebt nur einmal. Valse Caprice II von Carl Tausig.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Der deutsche Walzer, dem vor Strauß eine eigentümliche Sentimentalität innewohnte, bekam in der Straußschen genialen Bearbeitung erst die echte Gestalt, die wir heute an ihm kennen

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Trotz aller Anstrengungen blieben die Walzer früher dürftig, gewöhnlich, trocken. Darum erscheint es natürlich, daß die Straußsche elektrisierende Kraft sich nicht allein auf die tanzende Welt übertrug, sondern auch die Komponisten von geringerem bis zum ersten Grade ergriff, um sie zu Nachahmungen anzureizen. Strauß kam dabei der kolossale Aufschwung der Instrumentationskunst sehr zu statten, d. h. er vermochte nicht allein seinen Orchesterwalzern blühendere, glutvolle Farben zu geben, sondern auch die im Klange sich bessernden und erweiterten Klaviere machten es erst zu Strauß' Lebzeiten möglich, derartige Kompositionen auf sie zu übertragen. „Man lebt nur einmal" wurde von Carl Tausig in geistvoller Art dem Klaviere zugeschrieben. Die riesige Technik, die dem Handspiel schwere Arbeit verursachen würde, bewältigen Phonola und Dea spielend und reißen uns zu stets neuer Bewunderung hin. R—

Morgenblätter, Walzer. Klavierübertragung.

Originalspiel von Michael v. Zadora.

Die Introduktion, im $^2/_4$ Takt gehalten, steht mit dem gedanklichen Inhalt nur in losem Zusammenhang. Die zierlich hüpfenden Klänge führen in den „Eingang" Tempo di Valse ein. Von den 5 Nummern des Walzers besteht die erste Nummer aus 2 sechzehntaktigen Perioden, die sich mit einiger Variierung wiederholen. Das meiste Interesse erwecken die leichtflüssigen, prickelnden Melodien, die wohl gerade durch ihre übermütige Laune und kecke Lebensfreudigkeit zu einem „Schlager" wurden, als der Walzer in die Öffentlichkeit trat. Die Klavierübertragung bringt den ganzen Walzer in originalgetreuer Gestalt und dürfte darum, auf der Phonola oder Dea vorgetragen, als willkommener Freund in tanzlustiger Gesellschaft gerne aufgenommen werden. R—

Nachtfalter. Valse Caprice I von Carl Tausig.

Originalspiel von Wassily Sapellnikoff.

Carl Tausig, ein Schüler Liszts, erregte seinerzeit ein außerordentliches Aufsehen durch seine wunderbare Technik und sein künstlerisches Genie, das nicht allein unter Liszt zu so großer Entfaltung kam, sondern auch ihn zum Nachfolger und Erben der Lisztschen Kunst stempelte. In blitzendsten Farben und instrumentellklanglicher Vollendung wog er das Genre der leichtflüssigen Straußschen Kunst fein ab. Mit poetischer Freiheit und wilder Leidenschaftlichkeit gab er den prickelnden Tanzmelodien glänzende und glitzernde Gewänder, ohne die Logik der Gestaltung im geringsten zu verletzen. Er verwandelte die Tänze in Kaprizeformen, die nach Lisztscher Art mit Läufern, Trillern, Verzierungen und Kadenzen verbrämt wurden, ohne den Fluß zu hemmen. Wie bei Liszt, blieben auch bei Tausig die Spielformen nur Mittel einer bestimmten Idee oder Stimmung. Darum auch die fesselnde Kraft in diesem Walzer „Nachtfalter", die uns hinaufführt zu toller Lust und Freude, wie sie das Nachtleben in sich birgt. R—

Rosen aus dem Süden, Walzer. Konzertparaphrase von Josef Weiß.

Originalspiel von Josef Weiß.

Seitdem Liszt, in seinen Soirées de Vienne Schuberts Walzer, Tausig in den Nouvelles Soirées de Vienne diejenigen von Strauß konzertfähig gemacht hat, sind die modernen Virtuosen emsig am Paraphrasieren solcher Wiener Tanzweisen, zu denen meist immer noch Joh. Strauß den Stoff hergeben muß. Das Interessanteste auf diesem Gebiete hat wohl Moriz Rosenthal mit seiner Zusammenspannung verschiedener Tanzweisen geleistet. Nun ist bei diesen Bearbeitungen sehr

häufig der Fall zutage getreten, daß der Hörer unter dem Brimborium von Zutaten, so sehr sie auch die Aufmerksamkeit verdienen und fesseln und so staunenswerte Virtuosenkünste sie entfalten, die eigentliche Grundmelodie kaum noch herauserkennt.

Das ist bei dieser Paraphrase nicht der Fall. Weiß tut viel vom Eignen dazu, aber die eigentliche Tanzweise bleibt unangetastet, sie singt stets durch die Arabesken und Girlanden hindurch.

EINLEITUNG. ANDANTINO. In freier Fantasie hängt der Virtuos bald diesem, bald jenem Thema des Walzers nach, bald umspielt eine Hand in zierlichem Gerank die Melodie, bald huschen beide in hurtigen Passagen um sie her, bis sich

ALLEGRO AGITATIO die Unterströmung der Walzerweise, ein sehnsuchtsvoll leidenschaftlicher Drang Bahn bricht, der sogar den dreiteiligen Takt verläßt, um im Viervierteltakt sich auszubreiten, ein heißes Geständnis, bevor der eigentliche Tanz beginnt.

TEMPO DI VALSE. Zunächst beherrscht die Grazie, die liebenswürdig schelmische Lust am Tanz das Feld, wobei die Weise stets zierlich mit klangvollen Akkorden oder Passagen verbrämt und neubereichert erscheint. Der Virtuos wirft sich in die Brust und läßt seine Zierkünste kaleidoskopisch um die Tanzweise gleiten. Ein Zwiegespräch im nämlichen Stimmungscharakter schließt sich an. Die Oberstimme, zuerst schlicht, wird sodann wieder von Verzierungen umsponnen. Beide Stimmen geben dann ihrer Lebenslust in einem Unisono Ausdruck (H dur). Verblüffend, fast atembeklemmend umhüpfen Stakkati, Verzierungen, Sprünge, das alles wie ein glitzernder Gischt, den Gesang. Eine mehr markige Tanzweise (G dur) entzieht uns dem romantischen Geschwärm. Der nächste Teil gehört unstreitig der Dame, die sich holdselig lächelnd an ihren Seladon schmiegt. Die wieder hervorbrechende reine Tanzlust offenbart sich demnächst in dem zierlichen Es dur, das erst lauschig, dann markig erklingt und — wie es scheint — in einen Chorgesang beglückter Paare überleitet, der kernig das Ganze beschließt. N—

RICHARD STRAUSS

(geb. 1864)

Salome, Musikdrama. Salomes Tanz.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.

Nichts konnte der Phonola- und Dea-Virtuosität gelegener kommen als die mühelose Übernahme dieser Klavierübertragung, die aus verrenkten, kaum zu bewältigenden, in ihrem Verständnis äußerst schwierigen melodischen, harmonischen und rhythmischen Zusammenflüssen gebildet worden ist.

Herodes fordert Salome auf, für ihn zu tanzen. Sie erfüllt seinen Wunsch unter Voraussetzung eines von ihr zu bestimmenden hohen Lohnes, den er zusagt. Nach einer Einleitung — sehr schnell und heftig — die gleichsam die Instrumentalisten zum Tanzspielen auffordert, beginnt Salome ihren Tanz — ziemlich langsam — den Tanz der sieben, von Salome getragenen Schleiern. Die Weise charakterisiert — f — sich sofort als orientalisches, d. h. reichlich mit Verzierungen verbrämtes Motiv, dem eine ganze Reihe von Leitmotiven, die gleichsam die schwarzen Rachepläne der Salome schildern, sich beifügen, z. B. das Unheilsmotiv — die 3 einleitenden Takte des Tanzes — $^5/_4$ Takt — Sehnsuchtsmotiv — poco accelerando — Lockmotiv — Prophetenmotiv u. s. f. Dem Publikum am meisten verständlich ist der nun folgende cis moll-Satz — wieder erstes Zeitmaß —. Die daran anschließenden neuen Kombinationen der Motive — molto esp., string. — führen schließlich zu einem perversen Tongewirbel, unter welchem Salome wollustermattend ihren Tanz beendet. Ihm folgt bekanntlich die Szene ihrer Preisforderung: das Haupt Jonachaans zu besitzen. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

JOSEF SUK
(geb. 1874)

Humoreska.

Originalspiel von Johan Wysman.

Am blumigen Bergeshang spielt Hänselchen mit der kleinen Gretel. Etwas tapsig die Füße n- und auswärts setzend, macht das Brüderchen zwei richtige Sprünge, aber doch zierlich wie's ch in Damengesellschaft gebührt. Dann läßt er sich zu Boden fallen, um sich herumkugeln u können. Natürlic gefällt das dem Gretelchen und macht's sogleich nach. Der Tausend, ist as ein Vergnügen! Sie steigen den Berg jetzt etwas höher hinan — H dur —, da läßt's sich viel hübscher herunterkollern. Aber Hänsel klettert noch viel höher — H dur-Oktave — und reibt da sein Spiel und richtig, da oben kugelt sich's ganz famos. Da hinauf muß das Gretel- hen auch, in schnellem Lauf zu ihm — decrescendo —, der so hübsch spielen kann. Da er- licken sie noch über sich die Mama und so schnell die Füßchen sie tragen können, hinauf zu ihr. Die Schlußakkorde aber erzählen von dem freudigen Zurufe der Mutter — comodo scherzando —, ie ihre lieben Kleinen jetzt um sich hat. R—

FRANCIS THOMÉ
(geb. 1850)

La Sirène, Valse op. 36. No. 2.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

Daß der Franzose Thomé seine Heimat nicht verleugnet, sieht man an diesem zartgeäderten alonstück. In der französisch geistvollen Art schafft er einen sentimentalen feinklingenden anz, dessen Reiz man sich schwer entziehen kann. In einem dolce ed armonioso bringt er uns ine entzückende Cellomelodie, die sehr bald dem Gedächtnis anhaftet. Lockende Begleitungs- länge flüstern uns ins Ohr: „Komm, komm!" Dem Komponisten schwebten die Sirenen vor, ie auf einsamer Meeresinsel durch ihren bezaubernden Gesang die vorübersegelnden Schiffer nlockten, um sie dann zu töten. Thomé gibt jedoch dem lockenden Gesang und Rhythmus eine ngenehmere Deutung. Er will die Hörenden verleiten, im wiegenden Rhythmus sich dem Tanze u weihen, das Gefühl der Lebensfreude in uns zu erwecken oder zu erhöhen; was ihm denn uch besonders in seinen dolcissimo-Weisen mit berückender Zauberkraft gelingt. Der Walzer st besonders in Damenkreisen sehr beliebt. R—

PETER TSCHAIKOWSKY
(1840—1893)

Humoreske op. 10. No. 2.

Originalspiel von Albert Friedenthal.

ALLEGRETTO SCHERZANDO, G dur $^2/_4$. Der geniale russische Meister, der, noch bevor er der Welt alles gesagt, was er auf dem Herze hatte, der tückischen Cholera erlag und der so tiefmelancho- isch sein konnte, befindet sich hier in glücklichster Gemütsverfassung. Im Lehnsessel auf der eranda seiner Datsche bei Moskau am sonnigen Nachmittage behaglich ausgestreckt, lauscht auf all die kleinen Geräusche des regen russischen Landlebens; vielleicht gibt der „Zackeltrab"

eines dieser kleinen russischen Pferde, die von fast nichts leben und so unverdrossen arbeite und die schon Napoleons I. Bewunderung erregten, den Grundrhythmus zu dieser Humoreske Dann ist's ein Tanzlied der Erntearbeiter, das bald als Solo, bald als Chorgesang im nahen Feld angestimmt wird (Es dur). Ist es vorbei, so läßt eine junge Hirtin ihren fröhlichen Gesang er tönen, wozu sich der Meister sofort eine feine geläufige Begleitungspassage ausdenkt. Der Ge sang, oft wiederholt, verhallt, die Erntearbeiter singen, das Pferdchen trabt lustig und unver drossen in die Weite. N—

Im Dreigespann op. 37. No. 11.

Originalspiel von Gregor Fistulari.

Die Ursprünglichkeit der Kompositionskraft, die viele russische Komponisten ziert, ragt in sofern bei Tschaikowsky heraus, als er bei aller Großartigkeit der Ideen niemals die Form ver gaß. Dabei trat die Unmittelbarkeit und Innigkeit seiner Melodik stets helleuchtend hervor verblaßten Harmonik und Instrumentierung. Bewundernswert verstand er selbst seinen kleine Klavierstücken die nationale Kunst aufzuprägen im Gegensatz zu der internationalen Musik Rubinsteins. So steht ihm auch bei obigem Kabinettstückchen seine Heimat vor Augen. In hellklingenden E dur setzt auf schneebedeckter Fläche die Troika-Fahrt ein. In stoßenden und gezogenem Rhythmus versinnbildlicht Tsch. das Dahinfliegen des Dreigespanns, das Trappeln und Stampfen der Pferde, das Sausen der Lüfte, die Lust und Freude der Insassen. In höchst charakteristischer Art (gracioso) wird der Jubel, die Ausgelassenheit geschildert, mit denen die Insassen die Fahrt begleiten. Immer toller geht die Fahrt auf knisterndem Schnee (Sechzehntel stakkato) unter lautem Gesang der Männerstimmen dahin, bis die Troika ihr Ziel erreicht hat R—

Nocturne op. 10. No. 1 F dur.

Originalspiel von Teresa Carreño.
„ „ Léon Delafosse.

Tschaikowsky liebte nicht das Harmoniegewoge der Deutschen. Die musikalische Seel lag für ihn in der Melodie. Die Musik war ihm ein nervöses Vibrieren, leidenschaftliches Stam meln, wollüstiges Verhauchen, — eine sanfte Trauer, eine große Sehnsucht, ein wildes, zornige Sichaufraffen zu glänzenden Taten, ein wonniges Wiederversinken in Liebe, Ahnung und Tod, — wie ein Biograph richtig schildert. Das tiefe Fühlen, welches seinen vollen Ausdruck in eine rastlos dahinströmenden Melodie findet, wird auch in dieser Nocturne verherrlicht. Sie erinnern an die ergreifenden Worte, die Tschaikowsky in dem Versdrama Jolanthe besingt:

Warum kannte in früheren Tagen
Weder Tränen noch Kummer mein Sinn?
Unter Klängen und Duft, ohne Klagen
Floß das Leben mir selig dahin!
Aber jetzt aus dem tönenden Hage
Wie so andres ich, ach, mir erlausch'!
Aus dem Vogelsang schmerzliche Klage,
Wilden Groll aus des Waldstroms Gerausch!
Warum bin ich so gern jetzt alleine,
Der ich sonst doch die Freunde nicht mied?
Sprich, warum ich so bitterlich weine
Bei der Nachtigall schmelzendem Lied?!" — R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Oktober op. 37a. No. 10 Herbstlied.

Originalspiel von Gregor Fistulari.
„ „ Raoul v. Koczalski.

Ein deutscher Sänger, wollte er dem Oktober sein Lied widmen, würde sich gewiß eine fröhliche Grundstimmung zum Motiv wählen. Als Monat, der uns den warm behaglichen Nachsommer spendet, in dessen mild leuchtenden Strahlen der fröhliche Winzer die köstliche Gabe seiner Weinberge heimträgt und dabei sein jauchzendes Lied erschallen läßt. Wein, Tanz und Gesang. — Wie so ganz anders faßt Tschaikowski seine Oktoberstimmung in seinem Herbstliede auf! Nicht Jagd, nicht Trinklied läßt er erschallen, er schlägt — Allegretto — eine wehmütige Weise an und mit Zaubergewalt entführt er uns mit den ersten leisen Tönen in die weite öde Steppe seines Vaterlandes. Wir erblicken in den einförmigen Harmonien gewissermaßen den matt leuchtenden Himmel, die Einförmigkeit der Landschaft. Und in dieser Landschaft hören wir schüchtern die anhebende Melodie einer Mädchenstimme, aus der Einsamkeit und Entsagung durchzittert. Bei dem im 5. Takte einsetzenden

TRIOLEN gewinnt sie an Kraft, Ausdruck und liebender Sehnsucht. Da hebt eine Tenorstimme denselben Gesang eine Oktave tiefer an, während kontrapunktierend das Mädchen nach zwei Achtelpausen im seltsam verschobenen Rhythmus ihre Eigenart als Kind der Steppe weiter zu erkennen gibt. Etwa in der

MITTE des Stückes begegnen wir einer besonders interessanten Stelle, nur die Stimme des Tenorsängers erklingt rezitatorisch, während sonst über einen Raum von zwei Takten alles schweigt. Die Eigenart der aneinandergebundenen Motive bringt hierbei ein wundervolles Bild der von Sehnsucht und Schwermut gepaarten Stimmung der Kinder des einsamen Steppenlebens, die in den Anfang des Stückes wieder überleitet. Als letzter, vielleicht schönster Teil stellt sich der S c h l u ß dar, wie in den gleichförmig sich wiederholenden Akkord n des Basses die Öde der Landschaft gezeichnet ist, wie die immermehr absterbenden Linien in der Melodienführung, anschaulicher als Worte zu sagen vermöchten, uns vor Augen führen: Oktober ist's, die letzten Blumen vergehen, bald ist alles dahin, langsam und schweigend überzieht der Winter die Steppenöde mit dunklem Grau! R—

Nußknacker-Suite. Valse des Fleurs. Paraphrase von P. Grainger.

Originalspiel von Léon Delafosse.

Nußknackersuite nennt der Komponist das Tonwerk, womit er sagen will, daß er dem Spieler eine harte Nuß zu knacken gibt. Denn er stellt ganz erhebliche Anforderungen an die Technik des Spielers. Und wir würden gewiß nicht allzuoft die Paraphrase zu Gehör bekommen, wenn nicht ein wirklicher Nußknacker dem Spieler die Arbeit abnehme und sie mit spielender Leichtigkeit bewältigt, nämlich unsere Nußknacker „Phonola" und „Dea".

Nach 2 Takten kräftig aufstrebender Akkordvollklänge erheben sich wie auf Adlerschwingen Oktavpassagen in auf- und absteigendem Flug. Das Bild wiederholt sich, nur höher hinauf wie zum Äther, um weite Ausschau zu halten. Aus der Höhe niederfallend, senkt sich die Erscheinung hinab zu dem Gedanken, welcher den Gegenstand der Paraphrase bildet: Motive des „Flohwalzers", zunächst unvariiert, dann in Terzenläufen ausästelnd. Auf dem Untergrund des im Baß auftretenden Oktavenlaufs — f — gewinnt das Bild des Mutes und der entschlossenen Kraft, welches unter den gleichzeitig vordringenden Hammerschlägen der Oberstimme — ff — von großer Wirkung ist. Doch der Anstrengung folgt eine Erschöpfung. Passagen ohne breite akkordliche Unterlage

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

veranstalten eine letzte Rundschau, dann wird's still. Eine breit ausgehaltene Fermate läßt de vorigen Gedanken in Vergessenheit geraten, ermöglicht uns anstrengungslos in den — pp — einsetzenden Walzerrhythmus hineinzufinden, der leise, zart in deutlichen Konturen beginnend mehr und mehr aus sich herauswächst und — Beginn des 3 zeiligen Rhythmus — mit arabesken artigen Laubgewinden umrankt wird. Die kadenzartige Passage — Seaken fast — erschein wie ein schrankenlos im Raume dahinfliegender Meteor aus Himmelshöhen. Nach anknüpfenden zierlichen Figurenwerk — Tempo I — geht die Stimmung in ein phantastisches Bachchanale über um durch die Fermate wieder auf den Tanzrhythmus zurückzukommen, der die Grundidee de Paraphrase wiederholt. In wirbelnden Schlägen mit dem Ausdruck höchster Kraft, in welchen nochmals alle Tiefen und Höhen aufgewühlt werden, erschöpft sich die Leidenschaft, und wi in Todeszuckungen gehts dem Ende entgegen. R—

GIUSEPPE VERDI

(1813—1901)

Ernani. Paraphrase de Concert von Franz Liszt.

Originalspiel von Raoul von Koczalski.

Zu der Zahl der vielen von Liszt geschriebenen Klaviersachen, die weniger einem künstlerischen Drange, als dem Wunsche zur Erlangung hoher Honorare „für die Forellen und den Champagner seiner Freunde" entsprangen, gehört auch dieses Klavierwerk. Wir dürfen annehmen, daß das der Ernani-Oper Verdis entnommene Motiv, welches stellenweise sogar eine starke theatralische Mache ausgesprochen italienischen Stiles erkennen läßt, an sich dem Geschmack Liszts nicht entsprach. Den Stoff dazu verarbeitete er dennoch, weil er sich vorzüglich zu einem Bravourstück eignete.

Die 4 ersten Oktavschläge führen uns sogleich durch die charakteristische rhythmische Bewegung in den gedanklichen Stoff des Motivs ein, welches im 7. Takt — il canto sostenuto e marcato — seinen Faden zu spinnen beginnt und in die Harmonie — unterhalb Triolen, oberhalb gebrochene Akkorde — verwebt wird und wie auch im weiteren eine rein rhapsodische Form beibehält. Die weiteren Takte — largamente über sotto voce und espress. hinaus — nehmen direkt den Charakter der ungarischen Rhapsodien an. Sogleich nach Eintritt in die F dur-Tonart finden wir das erste Motiv wieder in einer anderen Behandlung. Während vorher Moll mit einem Stich ins Klagende die grundlegende Färbung war, drängt hier — molto — eine siegreiche, auf breitem Baßuntergrund aufgebaute Stimmung zutage — ff — die den Himmel stürmen möchte, oben — fff — eine drohende, kraftstrotzende Haltung annimmt und durchführt. Die sowohl musikalisch wie klaviertechnisch bedeutungsvollste Stelle folgt den aus der Tiefe nach oben steigenden

4 DES-OKTAVEN: ein Akkordwirbel mit dem Tone es als liegende Stimme — rinforzando — wenn mit Bravour vorgetragen, durch den modulatorischen lebhaften Wechsel von imposanter Wirkung. In eine Kadenz übergehend, erscheint sie wie ein feuriger auf- und absteigender Meteor. Das anfängliche F moll-Motiv wird wieder aufgenommen. Dazwischen sprüht funkelndes Raketenfeuer zum Himmel. Wieder in F dur zurückfallend, greift Liszt — una corda cantando — ein weiteres Motiv der Verdischen Oper auf, das er zunächst im Salonstil, später raffiniert virtuosenmäßig ausgestaltet, aber dabei den melodischen Verdi nicht aus den Augen verliert. Mit der — Stretta — die den Zug ins Titanenhafte annimmt, tobt sich der Held aus, ein majestätischer Adler, der mit breitem Flügelschlag auf kräftigen Schwingen in die Lüfte entschwebt. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Rigoletto. Paraphrase de Concert von Franz Liszt.

Originalspiel von Ferruccio Busoni.

Das berühmte Quartett aus dem letzten Akt der Verdischen Oper Rigoletto diente dem genialen Klaviermeister Liszt zum Vorbild für eine der glänzendsten Klavierübertragungen in der ganzen Klavierliteratur.

Die dramatische Szene, welche diesem Quartett zugrunde liegt, sei kurz in Erinnerung gebracht. Gilda, die Tochter des Hofnarren Rigoletto, deren Herz, wie deren so viele, der junge feurige Herzog betört hat, hängt immer noch an ihm, da sie sich von ihm noch immer geliebt glaubt. Rigoletto hat sie an das einsame Wirtshaus des Banditen Sparafucile geführt, mit dessen lockerer Schwester der Herzog gerade ein Schäferstündchen feiert. Auf der einen Seite: eine galante Szene, auf der andern der herzbrechende Jammer der Verlassenen, das ist das bunte wechselvolle Stimmungsgemälde, das Verdi hier in einem Ensemble dargestellt hat.

Verdi ist hier von der dramatischen Wahrheit eines Wagner noch weit entfernt, er wollte augenscheinlich nichts mehr und nichts weniger als ein effektvolles, packendes Tonstück schreiben.

Mit dem schmachtenden Liebeswerben des Herzogs verbinden sich die ängstlich abgerissenen Seufzer der Gilda, um dem Ensemble einen prickelnden Rhythmus zu verleihen.

Liszt hat ganz aus Verdis Geist geschöpft, indem er dessen Ensemble mit reichem Passagenschmuck und virtuosen Zutaten versah, wobei er dem Klavier namentlich hinsichtlich der Behandlung der Arpeggien und des feinen Stakkatos entzückende Wirkungen abgewonnen hat.

PRELUDIO. ANDANTE. Nach einer kurzen Einleitung setzt der Gesang des Herzogs zunächst schlicht und unverziert ein, ihm folgt das erste Ensemble der vier Singenden, dann wird der Gesang des Herzogs reich mit Passagenwerk umsponnen,

CON SOMMA PASSIONE, bis am Schluß alle vier ihre wechselnden Empfindungen zusammenweben — noch ein kleines Echo des Gesangs des Herzogs, und zum Schluß eine brausende Klavierpassage.

Man darf in Zweifel sein, wem man den Preis zuzuerkennen hat, dem Erfinder dieses Ensembles oder dem nicht minder genialen Klavierübertrager. N—

ROBERT VOLKMANN

(1815—1883)

Walzer aus der zweiten Serenade. Arrangiert von Robert Fischhoff.

Der Name Robert Volkmann erweckt in jedem älteren Musikfreunde wehmütige Erinnerungen. Einst einer der beliebtesten Komponisten, gehört er jetzt fast schon zu den Vergessenen. Eins nach dem anderen seiner Stücke wandert auf den unübersehbaren Friedhof, den die Muse der Tonkunst angelegt hat, um ihre kurzlebigen Sprößlinge zu bestatten. Sie ist grausamer als ihre Schwestern, denn sie räumt gründlicher als diese mit alten Beständen auf, und nur Bibliotheken und Sammelwerke schützen das Wertvollste davon vor dem völligen Verschwinden.

ALLEGRETTO MODERATO, B dur $^3/_8$. Den Walzer aus seiner einst vielgespielten zweiten Serenade hat der bekannte Wiener Pianist Robert Fischhoff für den Konzertvortrag bearbeitet. Das Stück ist ein Ländler (mit deutlich markiertem zweiten und dritten Taktteil) von äußerst liebenswürdigem Charakter und jener etwas gezirkelten Grazie, die unseren früheren Tänzen

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

noch von der Rokokozeit her anhaftete. Die Form ist die sogenannte dreiteilige Liedform. Die Melodie des ersten Teiles ist mehr ruhig geschmeidig, fließt im zweiten in einer fortlaufenden Sechzehntelpassage dahin, um in den dritten Teil überzuleiten, der dem ersten entspricht; dann wird das Ganze wiederholt, um leise zu verhallen. N—

RICHARD WAGNER

(1813—1883)

Der fliegende Holländer. Spinnerlied.

Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Wilhelm Backhaus.
„ „ Edouard Risler.

ALLEGRETTO, A dur $^2/_4$. Da sitzen die stattlichen munteren Norwegerinnen und lassen unter der Obhut der strengen Mary ihre Rädchen schnurren, indeß die Burschen auf dem Meere sind, um Fische und Frachtenlohn zu gewinnen. Natürlich müssen die Räder erst gehörig in Schwung versetzt werden, ehe die Schönen ihr Liedlein erheben, das sich durch einen naiven Frohmut kennzeichnet und das, sobald sie des „Schatzes auf der Wanderschaft" gedenken, etwas beschaulicher und zartsinniger wird und sogar stockt, bis die Arbeit wieder rüstig aufgenommen wird (D dur). Und über Marys breite Züge strahlt ein Lächeln, wie sie die Mädchen so fleißig spinnen sieht. Ganz platonisch ist ja freilich dieser Fleiß nicht, sind die Mädchen doch darauf bedacht, als Lohn für gute Arbeit vom zurückkehrenden Schatz ein Geschenk zu erlangen. Nur eine hält sich dem munteren Treiben (Ritenuto a piacere) fern: Senta, die in den Anblick des Bildes des Fliegenden Holländers versunken ist und starr und visionär dahinträumt. Das kümmert (a tempo) die anderen wenig, sie lassen wieder ihre Räder schnurren, und silberhell ertönt ihr ausgelassenes Lachen. N—

Lohengrin. Elsas Traum. Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Raoul v. Koczalski.

Wenn einer, war es Franz Liszt, der berechtigt war, die Intentionen Wagners dem Klaviere anzuvertrauen. Sagt doch Wagner am Kopfe seiner Partitur zur Oper Lohengrin: „Mein lieber Liszt, du warst es, der die stummen Schriftzüge dieser Partitur zum hellen Klangleben erweckte. Ohne deine seltene Liebe zu mir läge mein Werk noch lautlos still, vielleicht von mir selbst vergessen in einem Kasten meines Hausrats, zu niemandes Ohren wäre das gedrungen, was mein Herz bewegte und meine Einbildungskraft entzückte. . . ." Die Verdienste Liszts um die Ermöglichung der Lohengrinaufführung hat diese edle Freude Wagners noch vergrößert, indem er durch Klavierübertragungen, wie die vorliegende, dem großen Publikum das Verständnis für diese Oper zu erleichtern suchte. Elsas Traum ist der Ausdruck einer verschüchterten Mädchenseele auf die Anklage des Telramund, der sie des Brudermordes und geheimer Buhlschaft zieht. Keusch und zart mit den ergreifendsten Tönen der Wehmut erscheint das Anfangsmotiv, der Partitur nach in die Stimme der Oboe und des engl. Horns gelegt — Langs. pp una corda —. Der hinaufsteigende Lauf deutet symbolisch das immer höhere Empfinden der Seherin an. In — pp — der rhythmischen Bewegung am Schluß des Laufes macht sich der Hoffnungsblick der Erscheinung, die Sehnsucht nach dem Erretter geltend. Dem sie ausforschenden König offenbart sie zaghaft,

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

aber bestimmt ihr Traumgesicht, das ihr die Erscheinung des erlösenden Ritters offenbart. Eine verzückte Seelenerregung von traumhafter Gestaltung in den zartesten Farben ist es, welche diesem Stücke die wundervoll romantische Färbung gibt. Lohengrins „Verweis" bedarf keines Kommentars. R—

Die Meistersinger von Nürnberg. Vorspiel.

Klavierübertragung von Carl Tausig.

Vierhändiges Originalspiel von Josef Weiß und Emerich Stefaniai.

Die Herrlichkeit der Ritter, welche seit den Kreuzzügen soviel von den Wundern des Morgenlandes zu singen und sagen wußten, versank vor der sich emporringenden Selbständigkeit der Städte. Daß Macht und Reichtum auch Pflichten mit sich bringen, dessen waren sich die Städte damals genau so bewußt, wie heute, wo sie in ihren städtischen Theatern und Orchestern das künstlerische Erbe der Kleinstaaten des 18. Jahrhunderts übernommen haben. Insbesondere waren es die zu Meistersingerverbänden geeinten Handwerkerzünfte, die der gesungenen Dichtung ein Obdach gewährten. Wie sich der junge schmucke Ritter Walther von Stolzing in dem Nürnberger Goldschmiedstöchterlein Eva einen Goldfisch zu angeln versucht, wie er die Bedingung des Vaters: der Werber müsse ein Meistersinger sein, dadurch erfüllt, daß er sein wildes Stürmen und Drängen hübsch fein in meistersingerliche Regeln zwängt, das ist aus Wagners Oper allbekannt.

Das Vorspiel zeigt den Hauptinhalt der Oper in gedrängter Form.

SEHR MÄSSIG BEWEGT, C dur $^4/_4$. Gar stolz und strahlend tönt uns aus den ersten Klängen die Herrlichkeit der Meistersinger entgegen. Als Gegensatz dazu erzählt uns ein zartes Motiv der Sehnsucht von Walthers Liebe, die an der Meistersingerkunst vorläufig noch einen festen Widerstand findet. Dieser wird noch stärker als zu Anfang bekräftigt in den Meistersinger-Fanfaren, die dann zu einer breiten, kunstschönen Ausgestaltung, als der Betätigung meistersingerlichen Dichtens und Trachtens, erweitert werden. Doch ach, gerade diese Kunst ist ja das Hindernis, das Walthers Werbung bedroht. Seine Not äußert sich zuerst in einem Motiv des Liebesdranges (chromatische Mittelstimmen zu einer überschwenglich schmachtenden Melodie). Dieses Drängen beruhigt sich im Motiv der Liebessehnsucht (E dur, dem Preislied im 3. Akt entnommen). Gern verweilt er in seinem trauten Paradiese bei der Herzallerliebsten, als sich wieder die Meistersingerei ankündigt, diesmal nicht herrlich wie im Anfang, sondern spitz, schneidend, fast meckernd. Kein Zweifel, wir haben hier die Übertreibungen der Kunst vor uns, wie sie durch einen Beckmesser vertreten werden. Sogar ein wohlgesetztes Fugato gelingt den gelehrten Zünftlern. Die rechte Gefühlswärme freilich hat sich von dannen geschlichen; sie erwacht aber im Volke, das immer gebieterischer (im hohen C) darauf besteht, daß jegliche Kunst aus dem Herzen strömen müsse. Diese Forderung wird denn von dem weisen Hans Sachs und seinem Anhang ganz gewiß als berechtigt angesehen, und so sehen wir nunmehr: das Hauptthema von der Meistersinger Herrlichkeit unten, die Meistersinger-Fanfaren in der Mitte, die Liebessehnsucht Walthers oben zu einer schönen musikalischen Dreieinigkeit verschmolzen, die einen glücklichen Ausgang der ganzen Handlung sicher gewährleistet. N—

Tannhäuser. O du mein holder Abendstern.

Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Raoul v. Koczalski.

Eine der beliebtesten Nummern des Tannhäusers bildet die Abendstern-Romanze, die Liszt in der vorliegenden Arbeit einschließlich des Rezitativs für Klavier eingerichtet hat. Da wir

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

voraussetzen dürfen, daß keinem Phonolaspieler die Handlung der Oper unkekannt ist, woller wir uns auf die Bemerkung beschränken, daß Liszts Verdienst bei dieser Komposition darin be steht, die Gedanken Wagners, welche dualistisch für Gesang und Orchester konzipiert waren in die einheitliche gemeinsame Klavierform verschmolzen zu haben. Wie sehr ihm dies gelang läßt sich aus dem tiefen Verständnis ermessen, welches Liszt den Intentionen des großen Musik dramatikers entgegenbrachte. Der Vortrag des Stückes erfordert ein schönes Legato und eir Hervorheben der oft in der Mittelstimme beruhenden Melodie. Der Mittelsatz verlangt eine be sonders duftige Wiedergabe — sempre una corda — um das sanfte Dahingleiten durch die Lüfte poetisch und musikalisch zu symbolisieren. R—

Tristan und Isolde. Isoldens Liebestod.

Klavierübertragung von Franz Liszt.

Originalspiel von Harold Bauer.
„ „ Alfred Grünfeld.

Die Lisztsche geniale Bearbeitung verschafft uns einen kleinen Einblick in die Schlußszen dieses Wunderwerkes. Tristan ist gestorben und auch Kurwenal sinkt entseelt an der Leiche seine Freundes nieder. Während dieser Vorgänge hat Isolde teilnahmlos, ohne etwas zu vernehmen vor sich hingeblickt, jetzt heftet sie ihr Auge mit wachsender Begeisterung auf Tristan. Da Gefühl der inneren Einheit mit dem dahingeschiedenen Gatten durchströmt sie mit schauernde Wonne. In ihrem Herzen entzündet sich die Empfindung einer höchsten Seligkeit und mit den Worten:

In dem wogenden Schwall
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All —
ertrinken —
versinken —
unbewußt —
höchste Lust!

sinkt sie langsam in Brangänens Armen auf Tristans Leiche hin. Wie von den Schauern der Un endlichkeit erfaßt, leuchtet ihr Auge noch einmal mit dem Glanze höchster Verklärung auf, un sich für immer zu schließen. R—

Die Walküre. Feuerzauber. Klavierübertragung von Louis Brassin.

Originalspiel von Josef Hofmann.

Wenn Könige bauen, haben die Kärrner zu tun! — Kaum von einem zweiten Komponisten gilt dieses Wort in solchem Umfange, wie von Wagner. Er hat wahrlich den Nachschaffende zu tun gegeben. Zu solchen Arbeiten gehört auch der Brassinsche Feuerzauber, der neben de gedanklichen Wiedergabe vornehmlich die Entfaltung virtuos-pianistischer Eigenschaften im Aug hat. Die dem Feuerzauber, bekanntlich Schlußteil der Walküre, innewohnende Handlung beruh darin, daß Wotan seiner geliebten Tochter Brünhilde, um sie zu strafen, die Eigenschaft der Gott heit nimmt. Er küßt ihre Augen und läßt sie in Schlummer sinken. Aber sie bedarf des Schutze und so ruft er Loge, den Felsen, auf dem Brünhilde ruht, mit feuriger Lohe zu umgürten. Di

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

wild aufprasselnden Flammen begrüßt er mit den drohenden Worten „wer meines Speeres Spitze fürchtet, durchschreite das Feuer!" Im ersten Teil des Stückes sehen wir in den Akkorden — oberste Lineatur — den Schlaf symbolisiert. Die Akkorde fallen von Stufe zu Stufe in leisem Klang, gewissermaßen das Bild der sich senkenden Augenlider. In den letzten Akkorden liegen die langsamen Atemzüge der Schlummernden, der zweite Teil — mäßig bewegt — malt uns in meisterhaftem Bilde die auf- und absteigende Feuersglut, aber im Ton gedämpft durch den Schlafzauber. Wenn naturgemäß die sinnliche Feuersglut nur durch das Orchester zu voller Erscheinung gebracht werden kann, so verdient diese Bearbeitung für Klavier doch unbedingtes Lob. R—

KARL MARIA von WEBER

(1786—1826)

Aufforderung zum Tanz (Invitation à la Valse) op. 65.

Originalspiel von Artur Schnabel.

„ (mit Arabesken von Carl Tausig) **von Ernesto Consolo.**

Der Titel dieser berühmtesten und beliebtesten aller Walzerfantasien, der Perle aller Salonstücke, rührt zwar von Weber selbst her, ist aber eigentlich unvollständig und müßte vollständig lauten: Aufforderung zum Tanz, Tanz, Abschied vom Tanz.

MODERATO. Die Einleitung ist ein musikalischer Dialog zwischen dem Tänzer, der sich ritterlich verbindlich der Dame nähert. Diese erwidert mit einem graziösen Kompliment, das zum mindesten nicht als eine Abweisung zu deuten ist. Der Ritter legt in seine erneute Huldigung vor der Dame etwas mehr Eindringlichkeit, sie bleibt ihm durch vermehrte Liebenswürdigkeit ihres Kompliments die Antwort nicht schuldig. In Frage, Antwort, Frage und wieder Antwort kommt ein Gespräch in Gang, bis der Tänzer, ohne weiteren Einwurf zu finden, frisch auf sein Ziel, nämlich den eigentlichen Tanz, lossteuert und nun die beiden sich (in den nunmehr vereinigten beiden Stimmen) zum Tanze bereiten.

ALLEGRO VIVACE. (Nunc est pede libero pulsanda tellus.) Die Trompeten schmettern, die Pauke dröhnt; kühn und stolz blitzen die Augen, und von feurigem Pulsschlag belebt, regen sich die Glieder. Bald gibt's ein Rasten, ein sich Neigen und sich Schmiegen, bald ein Dahineilen und ein Haschen, einmal leicht und flink, doch wird ein andermal auch, als die Schöne enteilen zu wollen scheint, herzhaft zugegriffen, damit sie nicht entrinne. Noch einmal ertönen Trompeten und Pauken, und jetzt ordnet sich alles zum wohlgegliederten, anmutig bewegten Wiege-Rhythmus, zum althergebrachten deutschen Nationaltanz, dem Walzer.

WIEGEND. Die Dame ist's, deren Glückseligkeit, so mit ihrem Tänzer dahinzuschweben, sich in dieser lieblich abgerissenen Melodie widerspiegelt. Erst nach diesem ersten Teil des eigentlichen Walzers sagt auch Er einige Worte, auf die sie (zweimal zu je 4 Takten) fast zärtlich erwidert, bis in beider Herzen Gott Amor einiges Unheil angerichtet zu haben scheint (des moll). Mit dem Gesang der Tänzerin verkettet sich bald der des Tänzers — ein Anfall schmerzlich sehnsuchtsvollen Schmachtens, der bald durch die frühere Glückseligkeitsweise verscheucht wird.

VIVACE. Welch ein Unhold tobt da plötzlich in den frohbeschwingten Tanz herein? Treiben kecke Eindringlinge ihren Mummenschanz? Ist gar, sollte man's denken, der Kavalier in den erlaubten Zärtlichkeiten gar zu beherzt geworden? Nun, die Schöne ist nicht unversöhnlich (man merke nur auf die sich ablösenden kleinen Phrasen in Tiefe und Höhe, flehend dort, nachgebend hier, mit denen die Lärmszene in f moll wieder in ein geschmeidig liebenswürdiges Passagenwerk

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

übergeführt wird). Die Aufregung flutet indes noch ein wenig nach und bedarf einer längeren Austönung (in dem Passagenwerk), bis schalkhaft, lind, verführerisch, ganz von fern, die

LUSINGANDO, erste Tanzweise (C dur) wieder anklingt, welche die Tanzenden daran gemahnt, daß nach dem Austausch intimer Herzensangelegenheiten wieder das Vergnügen des Tanzes, des wohlgeordneten ehrsamen, in seine Rechte tritt. Bald erdröhnen dann wieder Trompeten und Pauken, und in einem rauschenden, aber stets von Anmut und Ordnung gezügelten Wirbel geht der Tanz zu Ende.

MODERATO. Der Tänzer richtet eine Frage an die Tänzerin, die sie hold errötend bejaht; beide vereinen sich zu kurzem beseligten Abschiedsgruß: uns dünkt, der Abschied gilt nicht für immer und nicht einmal für lange. N—

Euryanthe, Oper. Ouvertüre.

Vierhändiges Originalspiel von Josef Weiß und Emerich Stefaniai.

ALLEGRO MARCATO, CON MOLTO FUOCO, Es dur $^4/_4$. Dies frühe Monument der romantischen Musik ist fast ohne Nebenbuhler geblieben. Kaum besitzt ein anderes diesen warmen Zauber des Kolorits, und keins zeichnet so schnell und kräftig den reinen Edelmut der mittelalterlichen Ritterzeit. Aus dem Anfang strahlt es von echter Herzenstreue und kühner Wahrhaftigkeit im Kampf für die Unschuld gegen Lug und Trug. Gleich nach den ersten Passagen ertönt Adolars Devise: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth'!" Inniger, beschaulicher, des ritterlichen Tatendurstes mehr entkleidet, äußert sich Adolars Liebe im Seitenthema, das, wie das ebengenannte der Oper entnommen ist und das Adolar singt, sobald ihm das Nahen seiner Braut verkündet wird: „O Seligkeit, ich faß' dich kaum!" Immer jubeln zwischen diese beiden Themen die ersten Passagen hinein, bis das Tonbild sich dämpft und in dumpfem Grollen erstirbt: Emmas Geist ist es (Largo), der die strahlende Wonne verscheucht und uns die Schauer der vierten Dimension empfinden läßt. Sie kann nicht eher Ruhe finden, bis der Unschuld Träne ihren Ring genetzt hat. Diese Botschaft bildete den Angelpunkt der ganzen Oper und konnte somit bei der Ouvertüre, die den Inhalt des Werkes knapp zusammenfaßt, nicht übergangen werden. Der Komponist schmiedet das erste Adolar-Motiv an der Hand dieser Geistermusik um und geht ihm längere Zeit in fugiertem Satze nach, der von einer Figur ängstlichen Bebens durchhuscht wird, bis endlich wieder das hoffnungsfrohe erste Motiv hervorleuchtet, dem wiederum das ruhigere Motiv der Liebe Adolars folgt; beides erklingt in so frohlockend zuversichtlicher Tonsprache, daß am endlichen Siege der reinen Liebe kein Zweifel obwalten kann. N—

FELIX von WEINGARTNER

(geb. 1863)

Tonbilder zu Stifters Studien op. 2.

No. 1 Wanderung (Zu: Der Hagestolz), No. 2 Abdias (Zu: Abdias).

Originalspiel vom Komponisten.

1. Wanderung. Im straffen C-Rhythmus schildert Weingartner den Ausgang eines Jünglings in die Welt, wozu Stifter schreibt: „Und noch größer und noch glänzender wurde die Welt, die tausend jubelnden Wesen waren überall, und Viktor schritt von Berg zu Berg, von Tal zu Tal, den großen kindischen Schmerz im Herzen und die staunenden Augen im Haupte tragend. Die

unermeßliche Öde der Luft strich durch seine braunen Locken, seine schönen Wangen waren bereits dunkler gefärbt, das Ränzlein trug er auf seinem Rücken und den Reisestab in der Hand."

2. Abdias. Ein in krassen Rhythmen und Akkorden sich auflehnendes Tongebilde gegen das Fatum, das das Leben und Leiden des Juden Abdias leitet; ein Kampf gegen das Schicksal, dem uns die Götter unterwerfen. Der Komponist hat durch seinen Vortrag den Weg des guten Gelingens geebnet. Das Stück „Abdias" verlangt ein awachsendes „crescendo" und steigert mit seinen wilden Akkorden oft unsre ganze Anstrengung. Der Schluß beider Nummern verlangt ein Zurückhalten sowohl im Zeitmaß als auch in der Tonstärke. R—

Tonbilder zu Stifters Studien op. 2.

No. 5 Clarissa und Ronald, No. 4 Der Waldsee (Zu: Der Hochwald.)

Originalspiel vom Komponisten.

Das Tonbild schildert in glühenden Farben (Fis dur) und leidenschaftlichen Bewegungen die Vereinigung zweier Liebenden. Selig preis ich die Liebenden, selig euch, auf deren träumende Stirn fällt der Liebe echter Morgentau (Eingangsmelodie). Leise Röte glutet durch deine Glieder, und in heimlichen Schauern erbebst du. Dort, wo die Blüten prangen am Kastanienbaum und am Bache im Winde Gräser und Blüten schaukeln (gesteigert), erwartet dich dein Geliebter (anwachsend) sehnend und voll Ungeduld (von neuem anwachsend). Errötend stehst du vor ihm an den rauschenden Wassern (Triolenbegl.). Doch von starken Armen umfangen, birgst du dein Haupt an seinen Schultern. Und er trinkt den Dufthauch deiner Locken. Wonneschauernd hebst du dein Antlitz zu ihm (jubelnd) und in innigem Kusse vermählen die Lippen sich zu ewiger Seligkeit. Sinnend horchen sie den Tönen (Schlußszene), die ihrer Liebe, ihren seligen Gefühlen so wunderbar gleichen. R—

AUGUST WEISS

(geb. 1861)

Capriccio op. 34 G dur.

Originalspiel vom Komponisten.

LEBHAFT. — Ein Vater sitzt einsam in seinem Studierzimmer. Da öffnet sich plötzlich — sfp — die Türe, und herein springt der goldblonde Lockenkopf, sein kleiner Liebling, und singt — legg. — und tanzt. Freudigen Auges verfolgt er die Bewegungen — p > — seines kleinen Sonnenscheins. Sie erfaßt seine Hand und will ihn mitziehen — cresc. — läßt ihn plötzlich los — f sff — und trippelt mit kleinen hüpfenden Schritten — f, sf, p — um den Vater herum, um dann ebenso schnell — fp — wieder durch die Türöffnung zu entschwinden. Da verfällt er in düstere Gedanken — furioso, dim. —. Die Erinnerung, unsere liebste Trösterin, führt ihn in das Reich der Jugendzeit zurück — giocoso —. Klagende, sehnende Töne verraten uns, wie unendlich tief, wie unvergessen die schöne alte Zeit vor seiner Seele liegt und erzählt uns von den Wechselfällen — cresc. string. furioso — seines Lebens. Leises Lachen seines Kindes — Schluß des Mittelsatzes — mischt sich in seine Gedanken, bis die Kleine es schließlich nicht mehr aushalten kann, wieder ins Zimmer — a tempo — hereinspringt und ihren geliebten Vater zu verjüngendem Leben zurückführt. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Humoreske op. 29 F dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Diese Humoreske untersucht keine schwierigen Probleme, ja sie entspricht kaum dem sonst üblichen Charakter der Humoreske: durch scherzhafte Wendungen, unvermutete Überraschungen zu blenden. Demnach dürfte das Werkchen wohl der besseren Salonmusik zuzuzählen sein. Jugendlicher Leichtsinn, sorgloses Tändeln, ein Umhergondeln im leichtfertigen „Klingeling" des Lebens, das erzählt uns die Humoreske. Die — 4 Vortakte — schalkhaft tänzelnde Figuren, geleiten uns in die Hallen des Frohsinns — p scherzo — in denen eine lustige Weise zum Tanz aufspielt. Die 32tel Noten, mitunter mit 16tel Triolen abwechselnd, bilden gleichsam das Milieu der lustigen Handlung. In dem Mittelsatz — bewegter — erleben wir ein Zwiegespräch, in welchem die obere stimmführende Melodie als Repräsentant der Lebenslust auftritt und die Mittelstimme — Achtel der linken Hand — als warnender oder zustimmender Ton mit hineinredet. Der erste Satz wiederholt sich zum Schlusse. R—

Maienduft, Walzer op. 21 G dur.

Originalspiel vom Komponisten.

„Maienduft." Welcher Komponist vermöchte nicht bei diesem zauberischen Wort seine Stimmung in helljubelnde, selige Töne umzusetzen! So mußte auch unter den Händen von Aug. Weiß ein feinsinniges Kabinetstückchen entstehen, das sich Frühlingswalzer nennt — espress. —. Hinaus zieht die Schar der naturfreudigen Menschen. Die weiche berückende Maienluft berauscht Sinne und Gemüt. Da, in jener Waldlichtung läßt sich gut ruhen und tanzen. Schwebend und selbstvergessen vereinigt sich ein junges Paar nach einem prickelnden Walzerrhythmus. Jauchzend vor Lust versinnbildlicht die fesselnde Melodie ihren Tanzeifer und auch er — marc. — schmiegt sich in melodischer zweiter Stimme an, bis sie — poco rit. — nach langer Lust ermattet den Tanz beenden. R—

Menuetto op. 30 C dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Ein ansprechendes Tonstück, von gutem Humor durchsetzt, gewinnt es durch eigenartige Akzentuierung einen pikanten Geschmack. Würde anstelle der Betonung auf dem ersten Achtel des letzten Taktviertels das e r s t e jeweilige Taktglied betont, so könnten wir in dem Stücke einen zierlichen Elfentanz erblicken. In der vom Komponisten gewollten Akzentuierung treibt aber ein neckischer Kobold sein Spiel. Mit munterem Behagen läßt er zu — Anfang — des Stückes seiner Laune die Zügel schießen. Nach Abschluß des ersten kurzen Satzes — f — erscheint das Anfangsmotiv in Oktavenstellung, trotzig und kampfbereit. Der Kamm möchte ihm beinahe geschwollen erscheinen, denn Kobold nimmt — Anfang des 2. Satzes — durch andere Akzentuierung eine drollig drohende Miene an. Er stößt diesesmal recht kräftig seine frühere Strophe hervor, setzt aber sein Liedlein nicht fort, sondern verjagt mit tapsig lauten Schritten in dem kurzen — Oktavenlauf — von d herunter nach g, irgend ein uns unsichtbares Wesen und wiederholt alsogleich einen Ton tiefer dasselbe tapfere Verfolgungsmanöver. Der Feind ist geschlagen. Stille ringsum, was die nachfolgende sich über zwei Takte hinziehende Pause zur Darstellung bringt. Es wiederholt sich jetzt, vor jeglicher Störung gesichert, mit kleinen Varianten der Gedanke des

ersten Satzes. Im nachfolgenden Trio hat sich Kobold ausgetobt. Eine sinnige, volkstümliche Melodie erzählt uns von Einkehr und stiller Beschaulichkeit. Von den langanhaltenden Orgelpunkten des Basses zwanglos getragen, schwebt die Melodie ohne erschütternde Ereignisse ihrem Ende entgegen. R—

Romance I op. 41 d moll.

Originalspiel vom Komponisten.

PATETICO. — Aus dem Dämmerkreise, aus dem düsteren Licht ist es mir, als klage ein Frauenbildnis, quäle ein Traumgesicht. Schwebt und schimmert wehend über die Fluten — rit., dim. piu lento — tönt's wie ein ewiges Rätsel, wie ein dunkles Leid — mf con passione —. Starre dürstend in die Ferne, wohin mich meine Seele zieht, ruhelos und unerbittlich. Immer tiefer sinkt meine Klage. Wie ein Schrei — risoluto — entringt es sich meiner gequälten Brust, und ich recke meine Arme — marc. con passione —. Umsonst. Aus dem Dämmerkreise — Tempo I — aus dem düsteren Licht ist es mir, als klage ein Frauenbildnis, quäle ein Traumgesicht. Wann — rit. energico, marcatissimo — wird sie mein eigen werden, wann kommt die Stunde der Erlösung? Bald! Bald! — lento —. R—

Romance II op. 46 c moll.

Originalspiel vom Komponisten.

CON PASSIONE. Beim Spielen dieses grandiosen, breitangelegten Tonstückes mußte ich mich unwillkürlich in die Worte des Dichters Julius Hart hineinversetzen:

CON PASSIONE. Über des Alls erschlossene Grüfte, über die weite lebendige Leere breitest du, Seele, dein weißes Gefieder, und der Morgenglanz der weiten — Largo — ewigen Unendlichkeiten fließt und strömt an dir hernieder. Ströme des Lebens — Con moto e appassionato — kreisen und schäumen von Sternen zu Sternen hinauf und hernieder leuchten und strömen aus allen Räumen um deine trunkenerschauernden Glieder. Schaukelnd auf ewig neuen Fluten — Più lento p — erglühst du, o Seele, in ihrer Gluten stets neuem und wechselnd buntem Schein. Ewige Ströme — patetico, Tempo I — tragen und heben dich empor von Leben zu Leben — string., risoluto — in des Lichtes höchsten Schein! R—

Zigeuner-Rhapsodie op. 40.

Originalspiel vom Komponisten.

Die Zigeuner kennen in ihrer Musik keine Gesetze, Regeln, Zusammengehörigkeit. Auf Grund ihrer merkwürdigen Tonalität spielen sie, wie es und was ihnen gefällt: Gefühlsmusik, kühn und leidenschaftlich.

AGITATO. — Mit übermäßigen Intervallen formen sie ihre Melodien, die Diatonik gerne vermeidend, dagegen der aufregenden Chromatik sich bedienend. Hart — sf, sf — schlägt das Cymbal dazu den Rhythmus. Der Komponist verwendet das Cymbal hier mit Recht als integrierender Bestandteil jeder Zigeunermusik. Mit staunenswerter Raffinesse weiß der Schaffer in dieser Rhapsodie die Eigenart des Füllinstrumentes auf das Klavier zu übertragen und mit den dazu gehörenden echten Zigeunermollmelodien und den gegensätzlichen Hauptformen Lassan und Friska den fesselnden Eindruck zu erzielen, den derartige Weisen auf jeden Musikfreund ausüben. Liszt d i c h t e t in seinen Rhapsodien seinen Landsleuten nach, Weiß dagegen m a l t die Eigentümlichkeiten dieser Musik auf meisterhafte, sympathische Art. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

JOSEF WEISS

(geb. 1864)

Frühlingsahnung op. 21. No. 3.

Originalspiel vom Komponisten.

ANDANTE, Ges dur $^4/_4$. Nun muß sich alles wenden! Die Zuversicht, daß der Winter, daß Frost und Dunkel vor der Allgewalt des Frühlings schwinden müssen, liegt der Hauptmelodie zugrunde. Erst ertönt sie in der Tiefe, dann in höherer Tonlage, später noch in höherer Oktav und endlich ein viertes Mal, diesmal bereichert um eine Gegenmelodie (Kontrapunkt). Als düsterer Gegensatz eilen schnell die von zwei dumpfen Schlägen, wie von den letzten Resten des Winters, unterbrochenen Akkordfolgen vorüber. Immer beredter, nicht ohne ein Drängen der Sehnsucht, läßt sich die Frühlingsahnung vernehmen: gebrochen ist des Winters Macht, und schon schwellen die Knospen, und über die Lande weht es leise, doch machtvoll: der Lenz ist da! N—

Lebenswogen op. 25, Konzert-Etüde.

Originalspiel vom Komponisten.

Wie die Wogen eines rastlosen Meeres überschüttet uns dieses Tongedicht mit seinem Inhalte. Es ist als ob wir versänken in die Unendlichkeit der Lebenswogen. Ein Rauschen erfüllt uns unaufhörlich, so daß wir uns selbst vergessen. Ein einziges Erzittern, Zucken und Beben unter den wunderbarsten, blühendsten Harmonien, die unser Inneres ergreifen. Nicht Schmerz, Weltenschmerz, der nach Erlösung ringt, nein, etwas Gesundes liegt in der Wirkung dieser Konzertetüde, das kühne Glaubensstarke. Hart und willensmächtig schreitet das Stück daher, wie ein todesmutiger Held, mit Einsetzung seiner ganzen Kraft die Lebenswogen bezwingt und sich hindurchringt zu den Höhen des Lebens. R—

Valse Impromptu op. 39. No. 4.

Originalspiel vom Komponisten.

Wir haben hier eines der brillanten Vortragsstücke vor uns, die neben ihrer äußerlichen Wirkung auch einen gewissen Inhalt verraten, wodurch die Kompositionen dieses Stiles gegen den verpönten Salonstil wohltuend sich abheben. Wie ein heller, flirrender Sommertag wirkt dieses Impromptu auf uns. Alle Welt ist voller Klingen, Fink und Drossel schmetternd schlagen, an den goldenflimmernden Wolken (Fis dur) schwirrend die Libellen streifen. In den Gärten, an den Wegen tönt ein Lachen und ein Kosen. Durch tauige Gräser hindurch tanzt eine lose Fee (Stakkatis in den oberen Lagen) und narrt den träumenden Menschen, der am Hage schlummert. Behutsam schleicht sie heran, wiegend und biegend (Melodiesatz) und berührt seine Wangen. Sie küßt ihn aufs Ohr und zupft leise daran, um dann mit übermütigem silbernen Lachen (Modulationswechsel) den Sinnen zu entschwinden. Halbwach durchkostet der Geneckte noch einmal die Wonnen des Sommertages. Das Stück liegt der Phonola sehr gut und verspricht, auch in schnellerem Tempo genommen, prächtige Wirkung. R—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

JOSEPH WIENIAWSKI

(geb. 1837)

Ballade op. 31 es moll.

Originalspiel vom Komponisten.

LARGAMENTE QUASI RECITATIVO, es moll $^4/_4$. Der düstere Stimmungsinhalt des Stücks ibt sich gleich in der kurzen Einleitung kund, in der sich der Komponist in deklamatorischen Klagen ergeht. Nur sobald am Schluß aus brausenden Harmonien der Es dur-Akkord hervor-önt, verziehen sich für einen Augenblick die düstern Wolken, um der strahlenden Sonne Einlaß u gewähren.

PIU TRANQUILLO. ANDANTINO CANTABILE E CON DUOLO. Gefaßt und würdig rtönt jetzt die Klage, die auch hier in vorwiegend deklamatorischen Tonfolgen fast vorgeschaffen cheint für das erläuternde Wort. Die Bestätigung der Trauerstimmung bleibt nicht aus in einer rt Gegenklage, die auf die erste erwidert (es moll, forte, „inconsolabile"). Erst jetzt versiegt die räne, und die Klagemelodie erhält ein etwas freundlicheres Gepräge (in Ges dur). Noch ist der chmerz nicht überwunden, noch einmal spricht er beredt und machtvoll zu uns: er verliert — Arabesken, Kadenzen — seine Macht, und ein

rostgesang (Des dur) hebt an, einfach und zutraulich. Er verscheucht gründlich die erste rauer, und läßt sich gar tu liebenswürdigem Getändel (in der Umschreibung in Des, dann F dur grazioso") herbei.

LARGAMENTE. Vergebens! von neuem bricht wieder die erste Trauer hervor (fis moll). och auch der Trost läßt sich (zunächst in einer von Arpeggien umrankten Nachbildung der lauptmelodie) nicht mehr zurückdrängen. Nach einem Akkordgewoge, in welchem sich der chmerz zu erschöpfen scheint, bedient sich der Trost von neuem der Gesangsmelodie (Es dur), it der er schon vorhin den Schmerz bekämpfte.

TEMPO I. Er muß von neuem dahinschwinden vor der Übermacht des Schmerzes, der noch inmal seine alte Weise anstimmt, um dann zu erlöschen. N—

Acht Romanzen op. 14. No. 2 Berceuse.

Originalspiel vom Komponisten.

AVEC BEAUCOUP DE DOUCEUR, Fis dur $^6/_8$.

Zu einer sanften Wiegebegleitung in Achteln erklingt ein süßes kosendes Wiegenlied, das, wie in Refrain, immer wieder hervortaucht und die kleinen Zwischensätze abschließt. In diesen regt ch ein wenig Melancholie. Der zweite davon (in dis moll) gewinnt durch die zwei einander nach-imenden Stimmen eine reizvolle Mannigfaltigkeit, er verliert sich diesmal sogar in einen wahr-aften Traurigkeitsanfall (Con tristezza), der durch ein etwas leidenschaftliches Drängen über-unden und in den Grundrefrain übergeleitet wird. Dieser verhallt in ein Summen und wird nach inem letzten leisen schmerzlichen Pochen von dem mild freundlichen Schlußakkord beendet. N—

Etude de Concert op. 33 G dur.

Originalspiel vom Komponisten.

Im Gegensatz zu seiner gleichlautenden Etüde in E dur trägt dieses Konzertstück in tech-ischer Hinsicht mehr ein modernes Gepräge. Auch leuchtet aus den komplizierten Doppel-

griffzusammensetzungen eine Melodie heraus, die, mit sehr feinen Harmoniefarben ver einigt, dem Ganzen in erster Linie einen ästhetischen Wert verleiht. Wie ein hohes Freuden lied der Welt und Menschheit, wie ein jubelndes Frühlingserwachen wirken die Tonschönheiten auf uns ein. Das Herz weitet sich, und man fühlt, wie im warmen Sturm der junge Trieb schwillt und sprießt. Jauchzend und adlerfrei heben sich unsere Gefühle, um in den Höhen das Lied der Freiheit (Mittelsatz) anzustimmen. Vom Lisztschen Geiste beseelt, fügt der Kom ponist Kadenzen bei, die aber nicht äußerlich illustrieren, sondern einem gewaltigen Gefühls ausbruch gleichen. Nach einem kurzen ermatteten Niedersinken geht er mit einem prachtvollen Crescendoatem (piu animato) dem Ende zu. Die interessante Etüde wird auf der Phonola den größten Effekt erzielen. R—

II. Etude de Concert op. 36. No. 2.

Originalspiel vom Komponisten.

Wie sein Bruder Henri als Violinvirtuose, erfreut sich auch Josef als Klaviervirtuose eines Weltrufes. Als Schüler von Liszt zeigt sich in seinen Klavierkompositionen ein gewisser inter nationaler Charakter, obgleich Wieniawski in Rußland geboren und lange in Moskau gelebt hat. Die Konzertetüde trägt deshalb nicht den echt russischen Typus wie die gleichartigen Stücke von Glazounow, Skriabine u. a. Als feiner Kenner des Klavierklanges weiß er aber mit der schwie rigsten Technik und größten Raffinesse eine Brillanz und einen Wohlklang auf dem Instrument hervorzuzaubern, die ihm als Epigone Liszts nur zur Auszeichnung dient. Ein leidenschaftliches Thema kehrt als Hauptgrundpfeiler immer wieder und gibt dadurch dem Tongewoge eine ge wisse Stetigkeit. Einzelne alte Formen der Technik (impetuosa) werden der seichten Wirkung durch die bekannte russische Modulationskraft entzogen. Die Etüdenform scheint den Kompo nisten abgehalten zu haben, einen schönen Melodiesatz (poco meno mosso) weiter auszuspinnen. Die Etüde ist für die Phonola wie geschaffen. R—

Polonaise op. 27. No. 3 gis moll.

Originalspiel vom Komponisten.

Es erscheint natürlich, daß der Slawe Wieniawski auch eine Polonaise schaffen konnte — mußte, denn die Polonaise gehört dem slawischen Blute als ureigenstes Element an. Bomba stisch, breitspurig leitet ein Vorspiel auf das schwärmerisch-herbe gis moll-Thema hin, dem durch scharfkantige Rhythmen und Taktmaße die echte Polonaisengestalt gegeben ist. Nicht nach der lyrischen Art Chopins entwickelt sich der weitere Verlauf, sondern im stürmischen, glutvollen, ver zehrenden Übermaß entrollt Wieniawski vor uns ein Tongemälde, wie ich es nur in einer einzigen anderen Polonaise kenne: der Lisztschen E dur-Polonaise. Mit Schwierigkeiten aller Art gespickt, verliert W. jedoch niemals den roten Faden der Melodik, meist in blühenden Oktavfarben ge bracht. Con bravura, crepitoso, tumultuoso heißen die Schlagwörter seiner Leidenschaften, die bis zum Ende ihre Kraft und Größe nicht verlieren. R—

Valse de Conzert op. 3.

Originalspiel vom Komponisten.

ANDANTE, Des dur $^3/_4$. Nach einem kurzen Vorspiel, das auf den Hörer einen leisen Töneregen herniederträufeln läßt, beginnt

VALSE, der eigentliche Walzer. Der oft wiederkehrende Hauptteil entfesselt eine prickelnde Grazie, die bei der Wiederholung durch die Bindung der vorher abgestoßenen Töne ein etwas kosendes, schmeichelndes Gepräge erhält. Als Gegensatz dazu dröhnt in Eisenschuhen Ritter Griesgram (b moll) ungebärdig und trotzvoll daher, bis ihn die erste Grazie allmählich bezwingt und entwaffnet. Eine Art Abgesang bildet der kleine zarte Teil, der sich anschließt, halb ein leiser Vorwurf und halb herzlicher Gefühlsüberschwang (Fis dur). Der Mittelsatz des ganzen Walzers beginnt mit zartem Getändel in Gestalt eines filigranhaften Passagenwerks: eine intime Galanterie scheint daraus zu sprechen. Leise abgerissene Seufzer, nicht des Schmerzes, sondern eher einer aufsteigenden Sehnsucht, entwickeln dies galante Spiel nur noch weiter. Mehr und mehr gewinnt es Mut und Zuversicht, wie sich im gleichen Maße der Tonsatz verdichtet, um in langer, sogar ein wenig leidenschaftlicher Überleitung zu dem Hauptmotiv der prickelnden Grazie zurückzukehren. Der üble Griesgram will auch jetzt noch einmal zu Worte kommen, mit dem Erfolg, daß er kurz entschlossen in die Weise der Grazie mit einstimmt, die nunmehr mit der ganzen Kraft der Hände und des Instruments emporjubelt. N—

Original-Künstler-Notenrollen im PHONOLA- und DEA-Repertoire.

Buch- und Kunstdruckerei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

MT
90
N34
1909

Neitzel, Otto
Musikasthetische
Betrachtungen

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 11 24 12 012 9